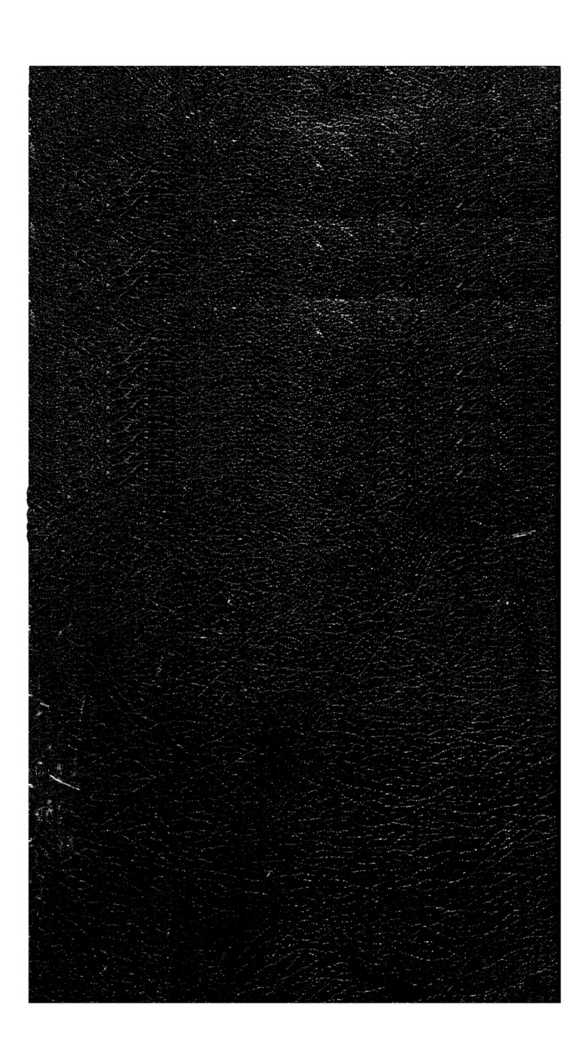


عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

المجلد الرابع والعشرون — العدد الثالث - يناير / مارس ١٩٩٦

الأدب العبري المعاصر : قضايا وإشكاليات

السيميولوجيا والنصوص الأدبية

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمة تصدر أربع مرات في السنة

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت

مجلة فكرية محكمة، تهتم بنشر الدراسات والبحوث المتسمة بالأصالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.

قواعد النشر بالمجلة:

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات ـ والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

١ ـ أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.

٢ ـ أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.

٣ ـ يتراوح طول البحث أو الدراسة مابين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة و ١٦,٠٠٠ ألف كلمة.

٤ ـ تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

٥ ـ تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.

٦ ـ البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

- *تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.*
- *الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.*

ترسل البحوث والدراسات باسم: الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: ٢٣٩٩٦ الصفاة ١٣١٠٠ الكويت ـ فاكس: ٢٤٣١٢٢٩.

المحتويـــات

تمهيد

مع صدور هذا العدد تنتهي مشكلة تأخر صدور أعداد المجلة عن موعدها ، والتي ترتبت على تعطل إصدارها خلال فترة الغزو العراقي للكويت والشهور الأولى لفترة إعادة الإعمار ومعالجة الآثار التدميرية للعدوان الغاشم. وإذا كان هذا العدد (يناير/ مارس ٩٦) يصدر في نهاية مارس ، فسوف يصدر العدد التالي (أبريل/ يونيو ٩٦) خلال شهر أبريل ، لينتظم بعد ذلك صدور أعداد المجلة في مواعيدها المحددة دون تأخير.

وسيشهد هذان العددان أيضا ماتبقى من الدراسات والبحوث الصالحة للنشر مما تراكم خلال فترة التأخير عن الصدور ، لتبدأ مع عدد يوليو ١٩٩٦ نقلة نوعية جديدة في موضوعات المجلة ونهجها تأتي ثمرة للجهود التي بدأتها وتتابعها هيئة التحرير الجديدة للمجلة منذ اجتماعها الأول في أكتوبر ١٩٩٥ ، حيث التركيز والاهتمام كله مكرسان لتعميق وتعزيز خصوصية هذه المجلة المحكمة كمنبر للإبداع الفكري المعاصر وساحة لتفاعل العقول العربية على اختلاف وتنوع خبراتها واهتماماتها مع قضايا عصرنا وإشكاليات نهوضنا الفكري والثقافي والاجتماعي ، وحيث تتجاوز المجلة غلبة الطابع الأكاديمي المجرد على أبحاثها إلى الطابع النظري النقدي القائم على التمكن العلمي والبحثي والرؤية الفكرية الكاشفة .

فهناك محور مخصص «للفنون وقضايا العالم العربي» سيصدر في عددين (يوليو ٩٦ ـ أبريل ٩٧)، يتناول جزؤه الأول «المسرح وقضايا العالم العربي» ويعالج الجزء الثاني «السينما والفن التشكيلي وقضايا العالم العربي». وفي عدد أكتوبر ٩٦ سيضم المحور الرئيسي مجموعة من الدراسات حول التيارات الفكرية الجديدة في العالم في مختلف حقول المعرفة الإنسانية (في الفلسفة، والفكر السياسي، والنقد الأدبي، والنظرية الاجتماعية، والفكر الاقتصادي، والبحث التاريخي).

وفي عدد يناير ٩٧، تناقش نخبة من المفكرين والمثقفين العرب، في محور حول «العرب والسلام»، السلام العربي الإسرائيلي بمختلف إشكالياته وخلفياته وأبعاده المستقبلية. ويقدم عدد يونيو ١٩٩٧ تحليلا للتجربة الحزبية في العالم العربي، بينما يقدم عدد أكتوبر ١٩٩٧ تقييما إجماليا لمسيرة الفكر العربي في القرن العشرين.

وقبل أن نترك القارئ لصفحات هذا العدد نود أن ننوه من جديد إلى أن الارتقاء بمستوى عطاء هذه المجلة إلى آفاق تواكب مستجدات عصرنا ومتطلبات التفاعل المثمر معها سيتعزز بجهد وعطاء المفكرين والمثقفين في كل أنحاء عالمنا العربي، فدراساتهم واجتهاداتهم النظرية والنقدية هي الشرط الحاسم لتجدد هذه المجلة وحيوية إسهامها.

رئيس التحرير

الأدب العبري المعاصر

قضايا وإشكاليات

- الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل
- الاغتراب في الأدب العبري المعاصر
- صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري المعاصر
- الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة المعاصرة
- إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل
- كتب ورسائل علمية عن الأدب العبري المعاصر

تحرير : د. رشاد عبدالله الشامي

الاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل

د.رشاد عبدالله الشامي

الأدب العبري الحديث في فلسطين حتى بداية الأربعينيات

لقد كان تطور المركز اليهودي في فلسطين بمثابة حقيقة جغرافية حملت معها بعض النتائج الثقافية، وذلك لأن المركز الرئيسي للإنتاج الأدبي العبري ظل حتى بداية القرن العشرين محصورا في شرق أوربا. ففي عام ١٨٥٥ كان في فلسطين حوالي عشرة آلاف وخمسمائة يهودي، كان من بينهم خمسة آلاف وسبعمائة يعيشون في القدس. وفي عام ١٨٨١ ومع تشكيل جماعة «محبي صهيون» وجماعة «البيلو» (يابني يعقوب اذهبوا وسنذهب في الركب) بدأت الهجرة الصهيونية الأولى إلى فلسطين عبر السنوات١٨٨٢ -١٨٨٥ وعام ١٨٩٠، وهي الهجرة التي حملت إلى فلسطين حوالي ألف وخمسمائة يهودي في السنة. وفي عام ١٨٩٨ كان في فلسطين حوالي خمسين ألف يهودي، وفي عام ١٩٠٧ بدأت الهجرة الثانية التي حملت إلى فلسطين حوالي خمسين ألف يهودي. ومع نشوب الحرب العالمية الأولى وصل عدد اليهود في فلسطين إلى خمسة وثمانين ألف يهودي. وفي أعقاب هذه الحرب انخفض عدد اليهود إلى خمسة وستين ألف يهودي، وفي عام ١٩٢٢ بدأ عدد اليهود في التزايد مع موجة الهجرة الثالثة، وفي عام ١٩٣٠ وصل عددهم إلى مائة وخمسة وستين ألف يهودي. وعلى الرغم من أن هذا العدد من اليهود لم يكن كبيرا بالقياس إلى عددهم في أجزاء كثيرة من العالم، وبصفة خاصة، في شرق أوربا، فقد ساهم إلى حد كبير في بلورة مركز ثقافي عبري في فلسطين ظل قائما بجوار المركز الثقافي العبري الذي كان مازال قائما في روسيا السوفيتية. ولكن مع هذا ظل المركز الثقافي العبري في فلسطين مرتبطا بالمركز الأم في روسيا حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، بل يمكن القول إن تأثير الحياة اليهودية في شرق أوربا كان مازال يمارس تأثيره ونفوذه على تيارات الأدب العبري الحديث التي ظهرت في فلسطين.

ويمكن أن نلمس هـذا التأثير في رسـالة كتبهـا أحـد الأدباء العبريين يقـول فيهـا «لقد مضى على وجـود جسـدي في فلسطين عشر سنوات، ولكن روحي مـازالت هـائمة في «المنفى». إنني لم آت بعـد لفلسطين بل مازلت في طريقي إليها». [1] ويمكن القول إن «الهجرة الثانية» مارست تأثيراً قويا على محاولة بلورة إطار منفرد للثقافـة العبرية في فلسطين، على الـرغم من أن الأدب الـذي أنتجته جماعـة «الهجرة الثانيـة» ظل خـاضعا في مراحلـه الأولى في موضوعاتـه وفي أسلوبه وطرق التعبير والبنـاء القصصي لكل سمات «أدب الهسكالاه» (أدب عصر التنويـر اليهودي في شرق أوربا ١٧٨٠-١٨٨٠) فإن أهمية «الهجرة الثانيـة» تكمن في أن زعماءها أدركوا العلاقة بين الحيـاة والأدب، وكانت قيم الصهيونية عنـدهم أهم من الإنسان، وصوروا الشخصيـة الصهيونية على اعتبار أنها حققت كل هـذه القيم بالكامل، وهو الأمـر الذي كشف فيها بعد، عن تنـاقض بين المطالب الطبيعية للهجرة الصهيونية وبين الواقع النفسي لهؤلاء المهاجرين الذين لم يكونوا قد تكيفوا بعد مع هذا الواقع. ويمكن تحديـد اتجاهات الإنتـاج الأدبي الذي أنتجته هـذه الجماعة في فلسطين، وهـو ما يطلـق عليه «الأدب العبري الفلسطيني»، في النقاط التالية:

١- الأدب الذي يهتم اهتماما خاصا بوصف طبيعـة فلسطين وأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفـلاحين الفلسطينيين، وأبـرز ممثلي هذا النـوع من الأدب العبري مـوشيـه سميـلانسكي (١٨٧٤-١٩٥٣) المعروف باسم الخواجة موسى.

٢- الأدب الطليعي، وهـو ذلك الصنف من الأدب الذي اهتم بـوصف الصراع بين جماعات المستـوطنين الصهاينة الذين كانوا يطلقـون عليه اسم «الطليعيين أو الرواد» وبين أصحاب الأرض من الفلسطينيين، وأبرز ممثلي هذا النوع يهودا بورلا (١٨٨٦-١٩٦٨) وموشيه سميلانسكي أيضا.

٣- القصص الريبورتاجية التي تصف بدقة وثـائقية قصص صراع المستوطنين الصهاينة خلال هذه الفترة ضد البيئة وضد عرب فلسطين.

٤- قصص المهـاجـرين، وهي التي اهتمت، بشكل خـاص، بوصف غـربـة المهـاجريـن الصهاينـة في فلسطين كبلـد هجـرة. ومن أبـرز ممثلي هـذا النـوع من الأدب الأديب الصهيـوني يـوسف حييم بـرينـر (١٨٨١-١٩٢١) وشموئيل يوسف عجنون (١٨٨٨-١٩٧٠).

٥- قصص الخرافة والأساطير ذات الطابع الرومانسي والـديني، ومن أبرز ممثلي هذا النوع شموئيل يوسف عجنون.

٦- القصص ذات الطابع الصوفي التي تصور واقعا غريبا عن القراء، ومن أشهر ممثلي هذا النوع يهود بورلا وإسحاق شـامي (١٨٨٨-١٩٤٩). [2] وبعد هذه الفترة ارتبطت العشرينيات والثـلاثينيات من هذا القرن للهجـرات الصهيونية إلى فلسطين بثلاث هجرات رئيسية: الهجـرة الثالثة (١٩١٩-١٩٢٣) والهجـرة الرابعة- هجرة أبناء الطبقة الوسطى مـن الصهاينة (١٩٢٤-١٩٢٦)ـ ثم الهجرة الخامسة وخاصـة تلك التي جاءت من ألمانيـا (من عام١٩٢٩ فصاعـدا). وخلال هـذه الفترة يمكن القول إن أدبـاء الهجرة الثـالثة تنـاولوا نفس الموضوعات والقضايا التي شغلت أدباء الهجرة الثـانية، ولكن مع بعض الاختلافات في رؤية الواقع الصهيوني الجديد النـاشىء في فلسطين. وبالإضـافة إلى ذلك فإن دائرة العـلاقات اليهـودية العـربية كانـت من الدوائر

الجديدة التي فرضت نفسها كموضوع للمعالجة على أدباء الهجرة الثالثة، وذلك بسبب تصاعد حدة الصدام بين اليهود والعرب خلال تلك الفترة (أحداث عام ١٩٢١-١٩٢٠، والنزاع حول حائط المبكي في القدس الذي نشب في أعقاب أحداث ١٩٢٩، وبعد عام ١٩٢٩ جاءت فترة هدوء نسبية استمرت حتى عام ١٩٣٦ حيث نشبت الثورة العربية التي استمرت حتى عام١٩٣٩). كذلك فإن عنصرا جديدا آخر كان قد ظهر في الصورة بوضوح في تلك الآونة، وهو العلاقة بين الاستيطان الصهيوني وسلطات الانتداب البريطاني التي امتدت منذ فترة الكتائب اليهودية التي اشتركت في الحرب العالمية الأولى بجانب البريطانيين، ووعد بلفور عام ١٩١٧، حتى صدور الكتاب الأبيض في عام ١٩٣٩). (في البداية، اقتراح الجنرال اللنبي بتحديد الهجرة الصهيونية إلى فلسطين ومؤتمر سان ريمو، وتعيين هربرت صميئيل مندوبا ساميا (١٩٢٠)، وإقرار الانتداب البريطاني. كل هذه التطورات ساهمت في تحسين موقف الانجليز من اليهود، ثم تحسنت العلاقة أكثر بعد زيارة وزير المستعمرات البريطاني ونستون تشرشل، وفي عام ١٩٢٢ نشر «الكتاب الأبيض» الأول، الذي فصل ما بين شرق الأردن وغربه، وجعل الهجرة الصهيونية رهنا بقدرة فلسطين على استيعابها، وفي أعقاب أحداث عام ١٩٢٩ ظهر «الكتاب الأبيض» الثاني، الذي فرض قيودا لأول مرة على بيع الأراضي وعلى الهجرة الصهيونية (١٩٣٠)، وفي عام ١٩٣٩ ظهر «الكتاب الأبيض الثالث». وكان معنى هذه الأحداث بالنسبة للعلاقة بين سلطة الانتداب البريطاني والاستيطان الصهيوني في فلسطين أن هذه العلاقة كانت تمر بفترات من التوتر وفترات من الازدهار وفترات من الصدام. وبطبيعة الحال فإن الواقع الاستيطاني الصهيوني كان من العناصر الفاعلة التي مارست تأثيرا واضحا على طبيعة الموضوعات التي تناولها أدباء الهجرة الثالثة، وقد مر هذا الواقع بمرحلة انتقال من الاستيطان المتواضع إلى الاستيطان المركز المتسع، سواء من الناحية العددية أو من ناحية مساحات الأراضي التي أقيمت عليها المستوطنات الصهيونية، وكذلك من ناحية تأسيس المؤسسات الصهيونية الاستيطانية مثل: «هاكبوتس هامئوحاد» (الكبوتس الموحد)، «وهاكبوتس ها أرتسي» (الكبوتس الإقليمي)، وهي كلها أمور ساعدت على تشكيل نوع من الوعي الجماعي الصهيوني عند هذا الجيل الذي يشار إليه باعتباره «جيل الآباء» أو الجيل المؤسس للكيان الصهيوني الذي أرسى قيم «الطليعية الصهيونية» وسعى لتمجيد البطولات اليهودية القديمة والصهيونية الحديثة. . . الخ. وهكذا فإنه إذا كان الأدب هو تعبير واضح عن نموذج معين في واقع متعين لجيل من الأجيال، فإن أدباء «الهجرة الثالثة» لم يسعوا لكشف نقائص الواقع الاستيطاني الصهيوني، بل سعوا لتمجيد ذلك النموذج الصهيوني المطلوب، وإلى تعزيز جهود الذين خلقوا الصورة المثالية لهذا النموذج على كل المستويات الاجتماعية والفكرية والعقائدية.

الأدب العبري المعاصر في فلسطين خلال الأربعينيات والخمسينيات

اعتاد نقاد الأدب العبري الإسرائيلي أن يقسموا الأدباء الذين ظهروا في بداية الأربعينيات وحتى الثمانينيات إلى مجموعتين: الأدباء الذين بدأوا في نشر إنتاجهم في نهاية الثلاثينيات، واعتبارا من منتصف الأربعينيات بصفة خاصة، وهؤلاء تم توصيفهم باعتبارهم جزءاً من مجموعة أطلقت عليها تسميات مختلفة مثل: «جيل البالماح» (نسبة إلى اسم وحدة عسكرية كان يطلق على اسم «بلوجوت هماحص» أو «سرايا الصاعقة» اشترك في عملياتها العسكرية عدد صغير نسبيا من أدباء هذه الفترة)، أو جيل البلد (دوربا آرتس) (نسبة إلى «أنثولوجي» صدر خلال الخمسينيات اشترك في تحريره أو حماني وشامير وتناي). وفي مقابل هذه المجموعة

من الأدباء ظهرت مجموعة من الأدباء في الساحة الأدبية اعتبارا من منتصف الخمسينيات وبدأت في نشر إنتاجها اعتبارا من الستينيات. وهناك من النقاد من يحلو له أن يطلق على هذه المجموعة اسم جيل الدولة (دور همدينا)، كما أن بعض النقاد يفضل إطلاق تسمية أخرى غامضة على هذه المجموعة هي «الموجة الجديدة» (جل حاداش). وهناك من النقاد من يضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة ثالثة، أوفترة ثالثة، عندما يجدون أنفسهم في حاجة إلى تصنيف لبعض الأدباء وفقا لتيارات الأدب الأوربي فيستخدمون مثلا اصطلاح «أدباء العدمية» أو «أدباء العبث» وما شابه ذلك. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعا آخر من التمييز بين الأدباء يستخدمه النقاد في الثمانينيات لكي يفرقوا بين الأدب النثري «الواقعي والأدب النثري» المادي بينما يميل البعض لوضع «الأدب الواقعي» في مواجهة «أدب الفانتازيا» ولا يمكن اعتبار مثل هذا التقسيم الذي عرضناه، بمثابة التقسيم الوحيد المعتمد والشائع الاستعمال بالنسبة لتيارات الأدب العبري في فلسطين ثم في إسرائيل خلال الخمسين سنة الماضية (١٩٣٠-١٩٨٠)، وذلك لأن عددا من النقاد يميل إلى التقسيم الموضوعي وليس التاريخي لهذه الفترة التاريخية. وعلى هذا الأساس فإن هناك من يرى أن جيل البلد «أقرب إلى الواقعية»، وأن جيل الدولة «أقرب إلى المادية أو إلى الفانتازيا»، مع احتمال استثناءات هنا أو هناك بالنسبة لكلا الجيلين. (٣) والحقيقة التي لا مراء فيها بالنسبة لدراسة الأدب العبري الحديث حتى قيام إسرائيل بتطوراته المتلاحقة وعبر مراكزه الرئيسية في (شرق أوربا ثم فلسطين)، تذهب بنا إلى أنه من الصعوبة بمكان وضع فواصل قاطعة بين فترات هذا الأدب للتمييز بينها، وذلك لأن التحول التاريخي في الموضوعات الرئيسية لهذا الأدب، من وصف حياة اليهود خارج فلسطين إلى وصف حياتهم خلال مراحل الاستيطان الصهيوني في فلسطين، يوضح سمة فريدة لهذا الأدب في فترته الحديثة؛ لأن عددا كبيرا من الأدباء العبريين كانت أعمالهم الأدبية سواء بالنسبة للموضوعات أو الأسلوب تنتمي إلى أجيال مختلفة. ولذا كان من الطبيعي أن يظل هناك تعاقب لدرجة أننا نجد في عمل كل أديب على حدة تغييرات نتجت عن تغير موقفه من الشتات ليهودي (الدياسبورا) ومن ثقافة هذا الشتات على المستوى اللغوي والفكري معا. لذلك فإن القارىء أو الناقد ينبغي أن يدرس السمات المميزة لكل عمل على حدة، والوسائل المختلفة المتعلقة بالظروف التي دعت إلى ذلك، لأن معظم الأدباء الممثلين لهذه المرحلة وصلوا إلى فلسطين من شرق أوربا، أو بعد أن أمضوا فترة انتقالية هائمين على وجوههم في بلدان غرب أوربا وأمريكا قبل أن يذهبوا إليها، وكان ما يميز أدباء هذه المرحلة هو النضج وإمكانية الاطلاع على الآداب العالمية بلغاتها، الأصلية والارتباط بصورة أو بأخرى بالتقاليد اليهودية التي تربوا عليها في البيئة اليهودية في شرق أوربا. ولهذا السبب فإن الناقد الإسرائيلي جرشون شاكيد يصف الأدب العبري الممثل لهذه الفترة بأنه «أدب مستورد»(٤).

أما الإنتاج الأدبي لمواليد فلسطين من الأدباء العبريين أبناء المهاجرين إلى فلسطين من أدباء الهجرات الأولى والثانية والثالثة فيؤرخ له بظهور باكورة الإنتاج الأدبي للأديب العبري يزهار سميلانسكي المشهور باسم ساميخ يزهار (ساميخ هو النطق العبري لحرف السين في العبرية ولذلك يكتب اسمه س. يزهار وينطق ساميخ يزهار). وقد ولد ساميخ يزهار في مستعمرة رحوبوت عام ١٩١٦، وهو ابن لأسرة سميلانسكي، وهي أسرة «فلاحين وأدباء» من مهاجري الهجرة الأولى، وقد وصل والده إلى فلسطين ضمن موجة الهجرة الثانية. وقد أصدر يزهار أول كتبه الذي يحمل عنوان «افرايم يعود للصفصفة» في عام ١٩٣٨، وهو التاريخ

الذي يحدد، كما ذكرت، بداية جيل الوسط في الأدب النثري العبري، وهو الجيل الذي شق الطريق أمام بداية جديدة في هذا الأدب. وقد نجح يزهار، بصفة خاصة، فيما لم ينجح فيه دائما معاصريه من الأدباء، حيث استطاع أن يواجه الواقع البيئي، وأن يعبر عنه بإعجاز لغوي غير عادي، وأن يطرح انطباعات معينة عن «العبري الجديد» بطريقة طبيعية دونما الحاجة إلى ذلك القدر المبالغ فيه من البطولة الذي كان مميزاً لأدباء الفترات السابقة والذي لم يستطع سائر أدباء هذه الحقبة أن يتخلصوا منه. ونظراً لأن أفراد هذه الجماعة من الأدباء لم يبدؤوا في النشر والشهرة إلا مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، فإنهم سلكوا طريقا مغايرا للأجيال السابقة عليهم. وإذا كان من الممكن القول بأن الطابع الغالب لأدب الهجرات الصهيونية كان الواقعية، فإن أدباء الخمسينيات مالوا إلى الابتعاد عن الواقعية بفعل عوامل الظروف المتغيرة التي تجسدت في قيام الدولة اليهودية وخوض غمار حرب ١٩٤٨ والانهيار الأخلاقي للقيم الصهيونية. ويمكن فيما يلي أن نحدد بعض السمات الأساسية التي ميزت أدباء هذه الفترة والظروف الفكرية التي يمكن القول إنها كانت ذات تأثير حاسم في صياغة الوجدان الفكري داخل إسرائيل اعتبارا من الخمسينيات فصاعدا:

١- كان هؤلاء الأدباء من مواليد فلسطين بمثابة البناء الأول لثقافة متبلورة، تختلف اختلافا جذريا عن ثقافة «البلدة اليهودية» (هاعيارا) في شرق أوربا التي تربي فيها أدباء الأجيال السابقة من أبناء الهجرات الأولى والثانية والثالثة، الذين وضعوا أساس القيم الصهيونية. وقد حصل جيل الأبناء على هذه القيم الجاهزة، وتربوا في أحضان لغة عبرية وعلى أسس تقاليد أدبية سواء بالعبرية أو مترجمة من لغات أخرى. وقد ولدوا جميعا تقريبا مع نهاية الحرب العالمية الأولى وفي العشرينيات من هذا القرن: س. يزهار (١٩١٦)، ويجآل موسينسون (١٩١٧)، وموشيه شامير (١٩٢١)، وتبلورت آراؤهم في فترة الانتداب البريطاني.

٢- عاصر أدباء هذه الفترة مراحل تكوين وإنشاء الاستيطان الصهيوني في فلسطين خلال مراحل الصدمات المتكررة مع عرب فلسطين (أحداث ١٩٢١، ١٩٢٩، ١٩٣٦، ١٩٣٩)، ومراحل الصدام مع الانتداب البريطاني اعتبارا من مرحلة شهر العسل مع وعد بلفور وحتى قرار التقسيم وخروج البريطانيين من فلسطين. وكانت القمة التاريخية لهذا الجيل هي فترة النازية ثم إعلان قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨، وخوض حرب ١٩٤٨ التي ساهمت مساهمة فعالة في صوغ أفكار ووجدان أدباء هذه المرحلة إلى حد كبير.

٣- كان أسلوب تعليم أدباء هذه المرحلة مختلفا عن أسلوب تعليم أدباء الهجرات الصهيونية، حيث كان الأسلوب التعليمي الذي تربى فوقه أبناء هذه الهجرات الصهيونية هو الحيدر (ما يقابل «الكُتَّاب» عند المسلمين)، و«بيت همدراش» (المدارس، ويدرسون فيه مبادىء الفقه اليهودي والتلمود) و«اليشيفا» (الأكاديمية التلمودية). أما التعليم الذي تلقاه الأدباء من مواليد فلسطين فقد كان يقوم أساسا على عرض علماني للعهد القديم، ودراسات مبسطة للتلمود وفق رؤية معاصرة، ودراسات تمجيدية لفترات الزهو في التاريخ اليهودي القديم، مع دراسات للعلوم الحديثة العلمانية. وقد أدى هذا النظام التعليمي الحديث إلى ظهور نوع من الشد والجذب بين المستقبل الشخصي من ناحية، والتفاني في خدمة المجتمع من ناحية أخرى، وتفضيل هذه الخدمة على تحقيق الذات.

٤- بروز سعي دائب لدى هذا الجيل للانفصال عن التقاليد الدينية وعن الواقع الديني المرتبط بالشتات

اليهـودي في شرق أوربا . ولم يكن هـذا الأمر بمشابة تمرد ضـد جيل الآبـاء بقدر مـا كان محاولـة لتحقيق القيم الأساسية لجيل أراد أن يثبت أنه تحرر من إلهه وفر من سلطة الروح القـدس . وقد تمركزت هذه العلمانية الرافضة اليهوديـة ـ الشتات اليهـودي ـ في الحركة الكنعـانية (يونـاتان راطوش ، وأهـارون أمير وبنيامين تموز وغيرهم ، وهي جماعة محدودة تبلورت حول مجلة «ألف» ١٩٤٨-١٩٥٣) وكان تأثيرهـا يفوق قوتها السياسية بكثير. وقد برز هذا التأثير في بعض سلـوكيات أبناء هذا الجيل ، وكـان ينعكس بطبيعة الحال في الأدب ، كلما كان الأدب يحتاج إلى مادة من الواقع الاجتماعي .

٥- كانت لغـة الطبقة الأرستقراطيـة من الشباب هي العبرية المتبلة بـالعربية ، وليس الييـديش (لغة يهود شرق أوربا) التي أصبح ينظر إليهـا على أنها لهجة ممجوجة ، وحاول أبناء الأرستقراطيـة من الشباب أن يتشبهوا بالبدو أبناء المنطقة ، فكان كل من يريد أن يبدو بطلا يضع الكوفية الفلسطينية على رأسه ، ويضع غدارة حول وسطه ويشرب القهوة في الفنجان حول النار ويحاول أن يتجول على صهوة جواد عبر الحقول .

٦- شكل التحول الحاد على المستـوى الاجتماعي في الاستيطان الصهيـوني عنصرا مؤثـرا على مجمل الأفكار التي كانت سائدة حتى الآن ، حيث إن التحول الحاد من استيطـان صهيوني ، ومن نموذج الطليعي المقاتل إلى دولة ذات مؤسسات ، وإلى نموذج الثري والموظف ورجل الأعمال ، كل هـذا سبب نوعا من خيبة الأمل المريرة للجنود وللأدباء الذين عادوا من ميدان القتال . ولفهم هذا المستوى الاجتماعي ، يمكن القول بأنه حدث تحول كان مصـدره التناقـض بين «المثال العام والمجـرد للطليعي الصهيـوني» ، وبين الاتجاه نحو البنـاء الاقتصادي والسياسي المختلف جذريـا والذي استلزم بالضرورة نسبـة عالية من التخصص والفرديـة . ومن هنا فإن تبدد الآمال وخيبة الأمل العظيمة أصبحا هما الموضوع الرئيسي لأدب ما بعد حرب ١٩٤٨ ، كما سنرى فيما بعد(٥) .

٧- كـانت المؤسسة الأدبيـة العبريـة تحت سيطرة اليسـار الصهيوني اعتبـارا من الأربعينيـات وحتى بدايـة الثمانينيات ، وذلك لأن الصهيـونية الاشتراكيـة كانت هي العنصر المؤثر والفعـال في بناء الاستيطـان الصهيوني وتشكيل مؤسساته . وقد كانت العـلاقة الإيجابية مع الاتحاد السوفيتي هي التي وحدت في عام ١٩٤٨ الحزبين اليسـاريين «هشومير هتسعير» (الحارس الفتى) و «أحـدوت هاعفـودا» (اتحاد العمل) في حزب العمال الموحـد (المبام) ، وهـو الحزب الذي سيطـر على عدة مؤسسـات أدبية (دور نشر مثل سفريـات هبوعـاليم و«هكبوتس همئـوحـاد» ومجلات مثل «ماسـا» و«أورلـوجين») وكـانت هـذه المؤسسات يسـودهـا النفـوذ الثقافي للـواقعيـة الاشتراكية ، التي تستمـد جذورهـا من الاتحاد السوفيتي . وقـد كانت قوة اليسـار الصهيوني في المجـال الثقافي تفوق قوتـه في المجال السياسي . وقد حاول حـزب «المباي» منافسة النفوذ الثقـافي لحزب «المبام» ولكنه لم ينجح في ذلـك إلا عندما حدث الانشقاق داخل حـزب «المبام» عام ١٩٥٢ ، حيـث انفصل اليسار «المبامى» وشكل الحزب الشيوعي ، ثم الانشقاق الكبير بين حـزبي «المبام» و«أحدوت هاعفودا» عام ١٩٥٤ ، وقرار قبول أعضاء عـرب في حـزب «المبـام» وهي كلهـا أمـور أدت إلى إضعـاف اليسـار الصهيـوني وانحسـار نفـوذه على الأدب الإسرائيلي . وكانت هذه الانشقاقات داخل أجنحة اليسار الصهيوني من الأسباب التي أدت إلى تراجع التقاليد الواقعيـة الاشتراكية في الأدب ، وإلى انهيار الالتـزام الايديولوجي ، وبـروز الاتجاهات الفرديـة في كل من الشعر والأدب النثري . وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشخصية المحورية التي سيطرت على مقاليد الحياة الأدبية التي نمت في أحضان اليسار الصهيوني كانت شخصية الشاعر الصهيوني أبراهام شلونسكي الذي قام في هذه الفترة بدور

تأثيري شبيه بـذلك الدور الـذي قام به من قبل الشـاعر الصهيـوني حييم نحمان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٤) في بداية القرن العشرين بين الشعراء العبريين في أوديسـا وفي العشرينيات في تل أبيب. وهكذا فإن الأدب الروسي المترجم للعبرية احتـل مكانا هـاما كمصـدر تأثير على الأجيال الصهيـونية في تلك الفترة، وعلى الأدبـاء بصفة خاصة. وقد ساعد على هذا بطبيعة الحال أن الأبناء كانوا يحنون إلى ثقافة وطنهم الأم روسيا.

٨- بروز تيارات النقد الأدبي المعبرة عن الواقع الثقافي الصهيوني في فلسطين خلال تلك الفترة. وكان التيار الأول من تيارات النقد الأدبي هو التيـار الممثل للنقد اليساري الماركسي، وكان يدعو إلى نبـذ تناول الفرد ويحبذ التعبير عن الجماعة. وكلما كان العمل الأدبي يميل إلى التعبير عن الجماعة ويبتعـد عن تناول الفرد، كان يحظى بالتقـدير مـن ممثلي هذا التيار الـذين كـانوا يستمدون وحيهـم من تيارات النقـد الماركسية ويـدعون لـلالتزام بخطوطها العامـة، ليس فقط بالنسبة للأعمال الأدبية التي صدرت، بل بـالنسبة كذلك لتلك التي ستصدر: «إن طـريقـة أدبـائنـا في وصف البطل ينبغي أن تكـون هي طـريقـة وصف الإنسـان النمـوذجي في الظـروف النموذجية، وصياغة النموذج الإيجابي، الـذي يبنى مع آلام ولادة الإنسان اليهودي في الظروف التي يعيشها في فلسطين وفي العالم - تلك هي المهمة الملقاة على عاتق أدبائنا». وكان من أشهر نقاد هذا التيار شلومو نيتسان، وا. ب. يافه، وي. روز نتسفيج.

وفي المقابل كان هناك التيار النقدي المحـافظ الذي نظر إلى الأدب العبري في تلك الفترة نظرة مختلفة تماما، وكـان على رأسـه بـاروخ كـورتسيفل اعتبـارا مـن نهايـة الأربعينيـات، وخـلال الخمسينيـات وحتى منتصف الستينيات، حيث كان الناقد الرئيسي لجريدة «ها آرتـس» المستقلة والواسعة الانتشار وواحدا من أشهر النقاد الإسرائيليين قاطبة. وقد أصبح نقد كورتسفيل أكثر حـدة تجاه الفكر الصهيوني عندما تصدى لبحث الظواهر الثقافيـة في إسرائيل، وعلى الأخص بالنسبة للعـالم الروحي للشبـاب: «ان الشباب الإسرائيلي لا يأكل إلا ثمار الأزمة العلمانية الطويلة التي طرحها الأدب العبري الحديث. وعلى عكس نقاد اليسار الذين طالبوا الأدباء بأن يكيفوا أنفسهم مع تطلعاتهم، نجد كورتسفيل لا يؤمن بأي صلاح لأن الأدب العبري في نظره هو بمثابة شيء معـوج لا صلاح لـه، لأن الصهيونيـة ذاتها هي على هـذا النحو، وذلك لأن انعـدام الثقة في الحل الصهيـوني العلماني، وانعـدام الثقة في الأدب النثـري الذي كتب مـن واقع الأيديـولوجيـة الصهيـونية، كل منهما مـرتبط بالآخر: «إن القصة الآنية تشير مائة مرة إلى إفلاس محاولة ترجمة اللغة المقدسة كلها، بقيمها ومغازيها، إلى لغة واقعية علمانية، والنتيجة هي كاريكاتير، وتزييف ساذج . . . . .»[٦].

٩- كان من الأهداف الرئيسية التي سعى إلى تحقيقها رواد الهجرتين الثانية والثالثة خلق نمط يهودي جديد على أرض فلسطين رغبة منهم في أن يكون أبناؤهم بعيدين بقـدر الإمكان عن صورة اليهودي القديـم، «يهودي الشتـات». ومن هنا فقـد أصبح التعبيران: «جـالوت» (المنفى وفق التصـور الصهيـوني) «وإسرائيلي» بمثابـة نقيضين ميـزا طريقـة التفكير في المجتمع الإسرائيلي، حيث أصبح الإسرائيلي يـرمـز للجديـد، المتألق صحـة والمنتصب القامة، بينما يـرمز «الجالوتي» للقديم محني الظهر. وهكـذا خلقت شخصية «الصبّار» Sabra[٧] (التي أصبحت بمثابة الشخصية الرئيسيـة والمحورية في الأدب العبري الحديث) هي الشخصية التي حلم بها الآباء المؤسسون للاستيطان الصهيوني لتقوم بتحقيق أحلامهـم وألقوا على كاهلها مهمة أن يحقق في حياته نبوءة الأجيال الصهيـونية. وهكذا أصبح اصطـلاح «الصبار» جزءا من تلك المحـاولة التي لجأت إليها الصهيـونية

لاصطناع لغة واصطلاحات خاصة بها عن واقع إسرائيلي محدد لا نظير له في غير إسرائيل من المجتمعات اليهودية. ومن هنا فإن تعبير «الصبّار» كان يخدم في نهاية الأمر هدفا سياسيا صهيونيا، وهو الإيهام بأن الصهر الاجتماعي لمختلف الأصول الحضارية لليهود قد تحقق في إسرائيل وتمثل في جيل هو «جيل الصباريم» تتلاشى فيه تلك الفروق الحضارية. يضم قطاعا من الشباب الإسرائيلي يتميز بخصائص نفسية محددة متجانسة (على النحو الذي عكسه الأدب العبري في إسرائيل). وقد أصبح ظهور هذه الشخصية العبرية الجديدة «الصبار» مقرونا بتحقير توأمه، وهو فتى «الجيتو» (الحي اليهودي في غرب أوربا)، حيث ترجم رفض «الجيتو» في الواقع الإسرائيلي إلى رفض «لليهودي الجيتوي»، وأصبحت شخصية رجل «الجيتو» مرفوضة في حالات كثيرة من الشخصيات المعادية لليهودية التقليدية. وفي التصور الذاتي نجد أن شخصية «الصبار» الكلاسيكية بعيدة عن «اليهودي الجيتوي»، الذي يحتقر عجزه ويكره جبنه، ويشعر أنه أقرب كثيرا من «الشعب السليم» جسدا وروحا مقارنة بذلك «اليهودي المعقد» «ابن الجيتو»، الذي كان وصمة عار ليهود أوربا، وسار كالشاة إلى المذبحة (المقصود النازية). [٨] وهكذا فإن هذه الشخصية الجديدة دخلت إلى عالم الأدب العبري الحديث في فلسطين ثم إلى الأدب الإسرائيلي لأن المجتمع الاستيطاني الصهيوني أراد أن تمثله هذه الشخصية، سواء كانت انعكاسا صادقا لواقع اجتماعي حقيقي أو لم تكن. فما هي ملامح هذه الشخصية؟ ان العناصر المكونة لهذه الشخصية، كما عكسها الأدب العبري الحديث تتمثل في المثالية التي تقوم على الحب المباشر والقاطع للبيئة الفلسطينية، بيئة الواقع الاستيطاني الصهيوني وحب هذه البيئة، والتوق الدائم إلى القيم التي تلقاها عن التضحية الذاتية (الأنا تنسحب دائما أمام النحن)، وهي القيم التي تلقاها الشباب الصهيوني في الحركة الصهيونية الاشتراكية وفي بيت الآباء. ولم يكن لديهم أي شك في أن «الحل الصهيوني» هو الحل الوحيد لوجود «الأمة اليهودية» وكانوا يدركون ويؤمنون بأنهم «أبناء الحرب» ولكنهم كانوا يعتبرون أنفسهم بمثابة حلقة في سلسلة التاريخ اليهودي. وعلى هذا النحو، كان «الصباريم» بمثابة التحقيق الأمثل لنبوءة الآباء المؤسسين للاستيطان الصهيوني ولعبوا هذه الأدوار التي ألقاها الأدباء على عاتقهم، سواء كانت شخصيتهم تناسب الدور الذي تلعبه أم لا تناسبه.

ولكن على الرغم من شيوع هذه الشخصية فإن أدب هذه الفترة لم يكن يخلو من محاولات للسخرية من واقع الحركة الصهيونية المليء بالمتناقضات والتمزقات، وسعى بعض الصهاينة إلى إفراغها من محتواها، وهي المحاولات التي كانت تحظى بالقبول والإقبال على قراءتها من جمهور القراءة، لأنها كانت تسد حاجة ماسة لديهم كرد فعل تجاه الشعارات الجوفاء والانهيار الحقيقي لواقع الصهيونية الاشتراكية.

١٠ – اعتبارا من منتصف الخمسينيات فصاعدا وسع الأدب العبري في إسرائيل من أنماط أبطاله، حيث أصبحت هناك شخصيات تنتمي إلى يهود ألمانيا، وإلى الشباب اليهودي في بولندا خلال فترة النازي، وشخصيات تعبر عن مصائر من نجوا من فترة النازي، سواء أولئك الذين استمروا في الحياة في أوربا أو الذين هاجروا إلى فلسطين، وشخصيات تعبر عن يهود الشرق «السفارديم» وعن المهاجرين الجدد في فلسطين. وقد شكل كل هؤلاء طبقات جديدة دخلت إلى الأدب النثري في إنتاجات العديدين من الأدباء أمثال نعومي فرانكل، وأهارون أبيلفيد، وشاي جولن وشمعون بالاس، وسامي ميخال، ويهودا عيمحاي، وعاموس عوز، ويورام كنيوك وغيرهم.

١١ - على الرغم من الانتصار الذي حققه الجيش الصهيوني عام ١٩٤٨ وفاجأ به الجميع، فإنه مما يثير الدهشة أن التفاخر بالنصر لم يكن هو الموضوع الذي استخدم كإطار للإنتاج الأدبي شعرا ونثراً بعد حرب ١٩٤٨. لقد كان الموضوع الرئيسي تقريبا، فيما عدا استثناءات من الأدب الدعائي الملتزم أو المجند، هو تخبطات المحارب الصهيوني ومعاناته، لأنه قد وضع بواسطة مخططات الصهيونية أمام اختيار صعب: إما يتراجع عن فكرته ويعود من حيث أتى، وإما أن يواصل ويخوض حربا دموية «إنسانا ضد إنسان، وشعبا ضد شعب» ومعنى هذا أنه على الرغم من أن آلة الحرب الإسرائيلية قد حولت الإنسان اليهودي في فلسطين إلى أداة عسكرية، إلا أن ذلك الإنسان الذي اعتصره ذلك الجهاز الآلي والانضباطي، لم يكف الأدب عن تصويره كشخصية ذات عالم روحي ونفسي خاص بها. ولذلك فقد أصبح العالم الداخلي والفردي والحساس لدى الجندي الإسرائيلي بكل صراعاته هو الموضوع الرئيسي لأدب حرب ١٩٤٨ [٩].

وهكذا واجه الجيل الإسرائيلي بعد حرب ١٩٤٨ محنة التناقض السحيق وظروف العزلة والاغتراب، والانفصال شبه المطلق عن المجتمع الذي يعيش فيه. وكان من الطبيعي أن يحاول أولئك الكتاب والأدباء الذين شبوا وتربوا داخل حركات الشباب الاشتراكي الصهيونية والذين اعتادوا الخضوع لمتطلبات «الأدب المجند»، تكييف أنفسهم مع الظروف الجديدة والمناخ الذي فرضته حرب ١٩٤٨، محاولين بقدر الإمكان تصوير تلك المحنة التي واجهت الأدباء الإسرائيليين بعد حرب ١٩٤٨ والتي تجلت في الصراع بين الالتزام الصهيوني، أي الاتساق مع دعاوي الأدب المجند، وبين البحث عن الذات.

ويمكن القول بأن السمة الغالبة للأدب العبري قبل حرب ١٩٤٨ كانت هي سمة الأدب الفكري المجند، وهو الأدب الذي عبر عن جيل فترة «الهجرتين الثانية والثالثة» وجيل «البالماح» عن طريق الالتزام بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجية الصهيونية، وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، كما تميز كذلك بالسعي نحو خلق المبررات لكل القضايا التي واجهت الصهيونية سواء كان ذلك تبرير ورفض الاندماج اليهودي في مجتمعات الشتات اليهودي بالتركيز على موجات العداء وكراهية اليهود، أو تبرير محاربة الانتداب البريطاني واغتصاب فلسطين من العرب، على الرغم من الوضوح الكامل لحقيقة أن عناصر الايديولوجية الصهيونية التي التزمت بها هذه المجموعة في خلق نماذجها الروائية وإبداعها الفني لم تكن نابعة بصورة مباشرة من التجربة الحية التي يعيشها أو يعانيها المستوطن الصهيوني. ومن هنا فإن أدب حرب ١٩٤٨ ولد في ظروف صاغته في إطار هذا الأدب الفكري المجند، أو ما يسمى أدب «النحن»، ولكنه ما لبث أن أخذ في تلمس طريقة نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وعن صراعاته وتخبطاته في مواجهة التناقضات التي يعانيها. وما أن وصل إلى «الأنا» حتى عاد كتابه وتساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن حق الوجود الذي يمكن «للأنا» أن تمارسه دون ارتباط بالواقع الاجتماعي أيا كان. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام جيل جديد من القصاصين حاول أن يقطع الرابطة بين «الأنا» وبين المجتمع، وجعل «الأنا» في مركز الوجود، وكان منهم من حاول أن يخلص الأبطال من أي ارتباطات اجتماعية وسعى إلى «الأنا» الخالصة وكان منهم من كان عالمهم أكثر توازنا. ولكن على الرغم من هذا الصراع الذي نتج في أعقاب حرب ١٩٤٨ من أجل التخلي من «النحن» والسعي نحو «الأنا»، فإن جرشون شاكيد الناقد الإسرائيلي يرى أن «أدب حرب التحرير» (الاصطلاح الذي يطلقه الصهيونيون على أدب ١٩٤٨) هو من عدة نواح استمرار للاتجاهات الرئيسية التي ميزت أدب الهجرتين الثانية والثالثة، وأنه على غرار معظم أدب هذه الهجرات، كان هذا الأدب هو الآخر أدبا «ملتزما». وقد تجلى

الالتزام في الإنتاجات نفسها، وكذلك في الموقف الواعي للأدباء من مشاكل الأدب والحياة»[10]. وهكذا يمكن شرح أهمية حرب ١٩٤٨ في أدب هذا الجيل في إسرائيل، حيث كانت بمثابة التجربة المستقلة الأولى للحياة، استطاع الأديب الإسرائيلي عن طريقها أن يختبر نفسه في حياد، وهي محنة واجهها أدباء حرب ١٩٤٨ وجعلتهم يعانون صراعا نفسيا داميا بين الالتزام «بالتيار الأدبي المجند». وبين التجاوب مع متطلبات الساعة التي تستلزم البحث عن الذات وتحديد الهوية من جديد. والحقيقة التي يجب إثباتها رغم هذا في نهاية هذه المقدمة، أنه بالرغم من هذا الصراع بين الالتزام بعناصر «الأدب المجند» الصهيوني ومتطلباته، وبين التعبير عن الذات لدى هذا الجيل من أدباء إسرائيل، وعلى الرغم من ظهور نماذج أدبية تعلن عن تحللها من هذا الالتزام عند أكثر الأدباء تمثيلا لهذا الجيل («أيام تسيكلاج» ليزهار) حيث نجد، أن قيمة الوجود الجماعي محل شك، وحيث تأخذ قضية الإنسان كإنسان مكانها، رغم كل هذا، فإن هؤلاء الأدباء بعد فترة متواصلة من البحث والصراع كانوا يعودون دائما إلى مصدرهم مثل أحصنة القتال المحنكة لدى سماعها صوت النفير. والدليل على ذلك هو ما حدث في حرب ١٩٦٧ حيث عاد المبرزون من أدباء «جيل البالماح» وجيل حرب ١٩٤٨ من أمثال شامير وجوري والترمان وساميخ يزهار، وعميحاي، فانتصبوا في مواقعهم مجندين كما كانوا في البداية على الرغم من كل تمرداتهم السابقة

من الرواية التاريخية إلى الواقع الإسرائيلي حتى حرب ١٩٦٧

يعتبر ظهور الرواية التاريخية من الظواهر الهامة التي ميزت أدب مرحلة الانتقال في إسرائيل، كعنصر من العناصر التي كانت مفتقدة في الأدب الإسرائيلي حتى ذلك الحين، وهو الأمر الذي يمكن اعتباره بمثابة نقطة تحول في تاريخ الأدب العبري المعاصر. وقد كان أول من قام بهذه القفزة المفاجئة من الكتابة المرتبطة بالحاضر بشدة إلى الكتابة عن الماضي، الأديب الإسرائيلي موشيه شامير، وذلك في روايته «ملك اللحم والدم». وقد واصل كثيرون من بعده، هذا الطريق، وكان من بينهم بعض أدباء المرحلة السابقة، وهو الأمر الذي ساعد على ازدياد عدد الروايات التاريخية التي تتناول فترات مختلفة من التاريخ اليهودي. ويمكن القول إن الذي أدى إلى هذا التغير هو الاهتمام المتجدد من قبل الجمهور الإسرائيلي المثقف، وبصفة خاصة من قبل أولئك الذين يعملون في مجال التوعية، بالماضي اليهودي وبالقيم الثقافية الخاصة به. ولكن هذا الاهتمام في حد ذاته كان يدل على الحاجة الحقيقية التي ضغطت من الداخل، حيث زاد الإحساس بأن الحاضر لا يكفي، وأن هناك شيئا ما ينقصه لم يكرس له الاهتمام من قبل، وربما حدث هذا لأن المجتمع الإسرائيلي في تلك الأيام التي تلت حرب ١٩٤٨ لم يكن مشدودا نحو أهداف اجتماعية وقومية، لأنه على الرغم من رغبة هذا المجتمع في أن يعيش حاضرا مريحا نسبيا، إلا أنه كان يشعر بنقص إرث الماضي، الذي يمكن بموجبه صياغة حاضر أكثر استقرارا.

إذن، لقد كان اضمحلال الحاضر وتدهوره هو سبب الاتجاه إلى الماضي كموضوع للصياغة الفنية، على الرغم من الشك الذي أحاط به نقاد الأدب العبري المعاصر مدى تحقيق هذه الروايات التاريخية لمرادها، وهو الأمر الذي ثبت صحته إلى حد بعيد.

وبالفعل فإنه حينما لم يجد الأدب الإسرائيلي في الرواية التاريخية ما يشبع نهمه نحو البحث عن موضوع، لم

يبق أمامـه من خيار سوى العـودة والتمعن في الحاضر على ما هو عليه، بـوحشته وخوائه وضجـره، واختياره كموضوع للإنتاج الأدبي. وهكذا فإن بعض القصص والروايات التي رأت النور في فترة ما بعد حرب ١٩٤٨، وفي السنوات الأخيرة بصورة أكثر، ازداد فيها هـذا الاتجاه. وتبرز من بين هذه القصص والروايات أعمال لموشيه شامير، ودافيد شحر، وأهارون ميجد، وبنيامين تموز، وبنحاس ساديه ومن الروايات التي كتبها موشيه شامير وتعتبر من قبيل أدب «مرحلة الانتقـال» رواية «الكونك عاريا»، التي طبعت عام ١٩٥٩، وتعود بأحداثها إلى عـام ١٩٣٩، لكي تشير إلى أزمـة نهايـة العقـد الخامس وكما عبر النقـد الذي تجلى في أفكـار أبطـال يـزهـار سميلانسكي في «أيـام تسيكلاج» عن أزمـة الشباب الإسرائيلي وشخصيتـه في عام ١٩٥٨، أكثر مما دل على شخصية في عام ١٩٤٨، فإن موشيه بطـل شامير في «الكونك عاريا» والذي عاش في عام ١٩٣٩، كان قريبا للغاية من موشيه شامير في عام ١٩٥٩.

وهذه الرواية تشتمل، دون شك، على إرهاصات الأزمة التي حدثت في الستينيات في المجتمع الإسرائيلي، وهي الأزمـة التي دفعت بالأدب الإسرائيلي للبحث عـن هويـة الفرد الإسرائيلي من جـديـد وإلى بحث موقفـه وارتباطه بـالقيم التي أصبحت محل مناقشة ومحل شك، حيث فتح «تحطيم الألـواح» (نسبة إلى تحطيم موسى لألواح الـوصايا العشر) إمكـانات جديدة ومجالات جـديدة أمام الأدب. إن البطل الـذي حكم عليه بالعـزلة والتيـه، يضطر من الآن فصـاعدا إلى البحث عن طـريقـه. وبالطبع فإن شـامير الذي يضع بطلـه في مفترق الطريق بعد «تحطيم الألـواح» لا يجد له طريقه بعد أن أصبح مسيطرا على نفسه ومسئـولا عن ذاته بعيدا عن أي ارتباط بأي قيم، وهـو الأمر الذي ميـز أدب «مرحلة الانتقـال» والذي جعل مـوجة الأدباء التـالية تسعى لوضع الإجابة وتحديد الطريق الذي يجب أن يسير فيه هذا البطل في هذه المرحلة.

ومن أدباء هـذه المرحلة دافيـد شحر (ولـد في فلسطين ١٩٢٦) الـذي يصف النقاد قصصـه بأنها قصص واقعية كلاسيكية. ان أبطال شحر ينتمـون إلى تلك الأقلية الصغيرة من اليهود من مواليد فلسطين التي شقت طريقها من البيئـة الدينية إلى البيئة العلمانية، وخلقت لهذه الطـريقة مقارنة مثيرة للاهتمام بـالموضوع الأساسي الـذي شغل الأدب العبري في مراحلـه السابقـة. لكن هناك عـدة فـروق تميز أبطـال شحر عن أبطـال الجيل السابق: الفـارق الأول هو أن البيئة الدينيـة التي خرجوا منها كـانت بيئة منهزمة، ليس فقط في جهـودها من أجل منع أبنائها من الخروج إلى الثقافة العلمانية، بل كـذلك في جهودها من أجل المحافظة على حيويتها لأنها بيئة خـاوية ومتحجرة ومضجرة. أمـا الفارق الثاني، فهـو أن أبطال دافيد شحر لا يشقـون طريقهم من مجال لآخر على شكل صراع روحي عنيف بين بؤرتي الحياة الروحيـة والعلمانية، بل يشعرون بالإخلاص لكليهما على حد السواء: إن العبـوس والجمود الديني ينفرهم، ولكن البيئة العلمانية هي الأخـرى لا تجذبهم إليها بما تحويه من إرث روحي غني، بل بما تحويه من حـرية، أي بإغراء السلطة التي تمنحها لـلإنسان ليتصرف حسبما يشاء في شؤونه الشخصيـة، وعلى الأخص حرية الاختلاط بين الشباب والشـابات. وبالفعل فإنه يوجـد لدى هذه الشخصيات قليل من الانجذاب إلى القيم الثقـافية وهو الانجذاب الذي تجلى في أشواقهم إلى الجمـال الذي لا يـوجـد في بيئتهم الدينـية، والانجـذاب إلى قيم الفن التي يحتقـرهـا الـدين اليهـودي. ونلمس في تلك الأشـواق إلى الجمال لـدى بطل شحـر مسحـة جنسيـة حـادة، كما أن الفن في نظـره هـو دافع شخصي داعـر وفوضـوي. ولا عجب في أن ما يجذب بطله هـو رفقة الفنانين أكثـر من الفن ذاته. ومن هنا الفـارق الثالث:

فحينما يقوم البطل بالخطوة الحاسمة التي تعزله عن بيئته الدينية، فإنه يقوم بها تقريبا بلا وعي. إنه يشعل سيجارة في يوم السبت، (وهو الأمر المحرم عمله في مثل هذا اليوم المقدس) ولا يدرك مغزى الأمر إلا بعد أن يفعله، ولا يكون هذا الإدراك من خلال فظاعة التغيير الذي حدث، بل من خلال الارتياح الاجتماعي الذي ينطوي عليه الانعزال عن المنزل وعن طريق الحياة الثابت الذي تم شقه أمامه. كذلك فإن اكتشاف المغزى الروحي للتغيير الذي يحدث في حياته يتم بعد أن يحدث التغيير، وبعد أن يحظى بالحرية الشخصية التي كان يتوق إليها ويتضح له أنه ليس لديه ما يفعله بها. لقد تخلص من الإذعان للأوامر الصارمة التي كان يفرضها عليه دين آبائه، ولم يعد يعاني الآن من نير الشرائع، ولكن الحرية السلبية التي كان يتوق إليها سرعان ما تضايقه بغموضها وخوائها. وحينئذ يبحث بطل شحر عن فرصة أولى من أجل التخلص منها[11].

وفي هذا الإطار من المعالجة الخاصة عند شحر يكون من الصعب العثور على ما هو مشترك بين هذه القصص وبين إنتاج معظم الأدباء من مواليد فلسطين، أبناء «جيل البلد» ولكن مع هذا، فإن التحول الأخير يميز على الأقل نقطة لقاء. إن أبطال شحر يتصرفون منذ البداية بتحفظ تجاه القيم القومية والاجتماعية لليهودية العلمانية لأنهم لم يتعلموا على هذه القيم منذ الطفولة، وهم معتادون كذلك على أن ينظروا إليها بتأثير بيئتهم القريبة نظرة نافذة. أما أبطال يزهار، وشامير، وموسينسون وناتان شحم وأهارون ميجد فإنهم يتصرفون تجاه هذه القيم منذ البداية بإيمان مطلق. لقد تعلموا عليها، واعتادوا النظر إليها باعتبارها قيما مطلقة فوق النقد، ولذلك فإنه طالما أن للأوامر التي تستوجبها هذه القيم مبررا حتميا موضوعيا (وهذا المبرر غالبا ما يأخذ شكل الأمة المحاصرة والتي تحارب من أجل وجودها حرب حياة أو موت) فإنه لا يطرأ على بال أحدهم أي شك في صلاحيتها، على العكس من ذلك نجد أن الاعتراف نفسه بحتمية أعمال معينة يجعل هذه القيم تحتل مكانتها وتكتسب صلاحيتها، ويكون من يستجيب لها إنسانا حياته مضمون.

ويوجد التعبير المثير عن التغيير في وعي الأديب وأبطاله والذي يميز خطوة أخرى في تطور الأدب العبري بعد حرب ١٩٤٨، في كتاب أهارون ميجد (ولد في بولندا عام١٩٢٠ وهاجر لفلسطين عام ١٩٢٦) «حادثة الأبله» (١٩٦٠) الذي هو بمفهوم ما استمرار لقصته السابقة «حدفا وانا»، وكذلك في كتابه «الهروب» (هبريحا) (١٩٦٢). وهذان الكتابان هما تعبير عن فقدان الهوية لدى الشاب الإسرائيلي المؤمن بقيم حركات الشباب الصهيونية، وذلك من خلال الموقف الاجتماعي الجديد الذي سحب القاعدة من تحت وجوده الروحي. إن بطل «الأبله» وأبطال قصص «الهروب» الثلاثة هم أبطال بسطاء، ترتبط بساطتهم بالخلفية الروحانية «للصهيونية الاشتراكية» حيث تعلموا البحث عن الخير، ولكنهم لا يودون أن يعيشوا دون إحساس «بالانتماء» الاجتماعي، ويصارعون من أجل الانتماء (ولو حتى لجماعة منظمة من «الأصدقاء» كما في «حادثة الأبله»)، ويشتاقون إلى الجزيرة المثالية الخضراء لمجتمع الفلاحين (حادثة الأبله)، ويعلقون الآمال الكبار على الديمقراطية الشعبية العظيمة وخيراتها الوفيرة («رحلة إلى أرض جومار»).

وهذا البطل هو بطل ساذج خالص النية وعاطفي في آن واحد: ساذج وخالص النية ـ لأنه مازال يؤمن باحتمال تحقيق أحلامه وعدم التكيف مع الواقع الجديد، وعاطفي ـ لأنه يحلم بواقع آخر ويقوم الواقع وفق معايير يوطوبيا نفسية. و«الصهيونية الاشتراكية» في «حادثة الأبله» ليست مجرد شيء تجريدي فقط بل هي طريقة للحياة، ومعيارا وقاعدة للوجود، وحينما تزاح هذه الصهيونية، فإن البطل لا يفقد فقط العبء

الأيديولوجي الـذي يمكن التخلص منه ويمكن حله بل يفقد كذلك احتمال الـوجود نفسه لأن عالمه الحقيقي يكون بذلك قد انهار.

وفي مواجهـة مجموعة من المشاكـل مثل عدم القدرة على الوفـاء بمطالب الزوجـة والعجز عن التكيف مع الواقع الجديد والغـربة في مواجهة الآخـرين، وهي المشاكل التي يتمكن الأبله من مواجهتهـا، لا يتم خلاصه منها إلا بفضل الحرب التي تنشب عام ١٩٥٦. وهكذا يطرح ميجد على المسرح إحدى الأبقار المقدسة لدى المجتمع الإسرائيلي ويحاول أن يذبحها: الحرب تنقذ البطل من الانتحار وتعيـد إليه الإحساس بالانتماء وهكذا فإن النغمة التي ميزت الاتجاه السـائد في الأدب العبري الإسرائيلي حتى اليوم، هي أن الحرب هي الخلاص من كل المشـاكل التي تـواجـه المجتمـع الإسرائيلي، وهي الخلاص بـالنسبـة للفـرد ممـا يعـانيـه من ضيـاع وتمزق وانسحاق، وهي الوسيلة الوحيدة لصهر الجميـع في آتون النيران ولبث الإحساس بالانتماء لديهم بعد أن يكون الفرد قد تعرض لحالة من الضياع.[١٢]

ومرة أخـرى تظهر المعـايير الأخلاقية لحركـة الشباب الصهيـونية، وهي المعـايير التي ليست على استعداد للتسليم بالاحتـلال وقتل الفدائيين، وبـاسمها يسأل البطل عما إذا كان هنـاك مبرر أخلاقي للحـرب الفعلية ولوجـود اليهود في فلسطين، وهي الأسئلـة التي تتكرر كثيرا، في أدب «الموجـة الجديدة»، وتطـرح كل القيم، التي كان من المعتقد أنه لا مجال للشك فيها ولا مجال لمراجعتها، للمنـاقشة من جديد، على ضوء الواقع المريع الذي بث الضياع والانسحـاق في نفس الفرد الإسرائيلي، لتناقضه مع ما يرى أنهم قـد ربوه عليه من قيم ومثل في حـركات الشبـاب الصهيونيـة، قبل أن يجبروه على خوض الحروب، وقتل الأبـرياء وسلب الأراضي، وطـرد الأهلين من ديارهم، وهي قضية يطرحها الكثيرون من الأدباء المعاصرين لميجد، وكأن ما مـارسته الصهيونية يتناقض مع الإطار القيمي لها، وهي مسألة محيرة بالفعل.

وهنا تنطوي القضية الـرئيسية على الموقف المتناقض في الوجود اليهودي، حيث إن التنـاقض بين الرغبة في الانتماء وعدم القدرة على الاندماج، ينبع من التنـاقض بين قيم الماضي، التي يحملها «الأبله»، الوحيد، وبين قيم الحاضر، التي يحملها المجمـوع. وهذا التناقض يتـم في البداية بـواسطة فاجعـة قومية وينتهي بمسـاعدة البطل على الهروب إلى الحلم الأخضر لفـلاحـة الأرض. وكـلا الحلين هما حلان وهميـان لأن الصراعـات تبقى كما هي. إنها تعود وتظهر في تناسخ آخر في سلسلة من الـرمزيات في قصص مجموعة «الهروب» حيث نجد أن الأبطال هـم صورة نمـوذجية للبطل المعتـاد في الأدب العبري الإسرائيلي: تلاميـذ «حركـة الشباب الإسرائيلي» الذين يواجهون مشاكل وجودهم في حيرة ويعانون من الضياع. إنهم يهتزون من هذه الرحلة إلى أرض «جومار» بلد النظام الشيـوعي، حيث يتعرض الأبطال هناك لغسيل مخ في «برج عزمـافت» (برج الموت) أو يقيمون في السجن الداخلي المفتوح الذي يدخلون إليه طواعية ولا يمكنهم التحرر منه، لأن حياتهم مع النخبة تناسبهم، وعندما يهربون في سفينـة من الطوفان يكتشفون أن حرب الجميع ضد بعض قد عـادت وظهرت في سفينة نوح الصغيرة تلك. وأخيرا فإن بطل ميجد، الذي يسـافر إلى نيكارغوا لكي يتأمل مصادر معاداة اليهـودية، يدرك أن مصدرهـا، يكمن أولا وقبل كل شيء، في الكراهية الـذاتية اليهوديـة، وليس في كراهية الآخـرين لليهود. وهكذا فإن ميجـد يريد، بـواسطة إماطـة اللثام عن ضياع تلميذ حـركة الشباب الصهيـونية وربكته وفقـدانه لهويته، أن يكون «دليلا للحائرين» في هذا العصر.

وهكـذا يمكن القول بـأن «الموجة الجديـدة، قـد دخلت إلى الأدب العبري الإسرائيلي من ثـلاثة مـداخل مختلفة: بالتأكيد المتطرف لمبـدأ «الأنا»، وبالالتجاء إلى ذكريات الطفولة المرتبطة بعـالم يهودي آخر، هـو عالم مـا قبل «الفترة الصبارية»، وبصيـاغة الأركـان المظلمـة في المجتمع الإسرائيلي والتي لا تقف في مـركز الحيـاة الاجتماعية بل في أطرافها وتتيح عرضا لشخصيات فريدة. ومن الكتب المهمة الممثلة «للموجة الجديدة» كتاب بنحاس ساديـه «الحياة كمثال» (هاحييم كيماشال) وهو كتـاب أو توبيوجرافي يشكل نقيضا حادا للبيـوجرافيا النموذجية لأبناء «جيل البلد».

إن الأدب، حسبما يحدده ســاديـه، ليـس من وظيفتـه أن يعـرض الـواقع أو عمل الأبطـال في المواقف الاجتماعيـة، بل وظيفتـه هي التعبير عن الفـرد، وأن المبـدأ الفـردي يختلف اختـلافا تـامـا عن وجهـة النظـر الاجتماعيـة التي تتجلى، على سبيل المثـال في «المانيفست» الأدبي لجماعـة «جيل البلـد» («مع جيلي») طبع في «حقيبـة الأصـدقـاء» (يلقوط هـاريعيم)، وأشرنـا إليـه في مقالنـا عن أدب حـرب ١٩٤٨ (شؤون فلسطينيـة عـدد/ ٩). إن هـذا المانيفست الشخصي كتب من خـلال احتقـار عميق إلى حـد مـا للقـارىء المحتمل (ص٤١٥-٤١٦) ذلك البورجوازي الصغير الـذي يريد المؤلف أن يفاجئه بـاعترافاته، ويعرض أمامـه حياته النفسية كنقيض لحيـاته المنظمة ويثبت حق الفنان في أن يعيش بكتـابته. ومن الناحيـة الثقافية هناك مسـافة شاسعـة بين بنحاس ســاديه وبين رجـال «جيل البلد» لأنه يعـود في بعض الموضوعـات إلى المصادر الثقـافية لـلأدب العبري في جيل حييم نحمان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٣) وما أخذه كـل من يوسف حييم برينـر وميخا يوسف برديتشفسكي ملء حفنتيهما من نيتشه، أخذه ساديه هو الآخر، وعلى غرار انجذاب برينر إلى شخصية يسوع وطرحه لمواقف مشابهة لتلك الواردة في «العهد الجديد»، فعل ســاديه ذلك حيث يؤكد أنه في طفولته قد جذبته الكنيسة ومنذ ذلك الحين وهو يستوعب ويفسر حياته بواسطة الأساطير المستقاة من العهد الجديد.

إن الاعتراف الاوغسطيني ـ الذي يتحرك بين الخطأ والتـوبة ومن التوبة إلى الخطأ ومن نيران جهنم إلى نعيم الحب السماوي والسعادة ـ هو اعتراف مسيحـي في مضمونه. وعلى هذا النحو فإن ساديه يشمئـز من خطاياه ويستمتع بها، ويشتاق إلى الحب السماوي ويفسر حياتـه كتحقيق لرؤى من العهد الجديد. ويبـدو بالذات، أن هذا التناقض بين جـو حرب ١٩٤٨ وبين التجلي الـديني، هو الـذي يكشف عن تلك الهوة العميقة التي بينه وبين رفاقـه من أبناء «جيل البلد» أن المبدأ الفـردي لا ينساق وراء الأحداث ويصوغهـا بل يقف خارجها ويفرض طابعه عليهـا (وليكن هذا الطابع كيفما يكون). «والاوتوبيوجـرافيا» ليست وصفا لما يحدث وما يجري في حياة الإنسان الخارجية، بل هي وصف لمشاعره الدينية. ومن يدرك فقط هذا الفارق بين «الأجيال» (أو من الأحسن، أن نقول المدارس) يمكنه أن يدرك الفارق بين أوصاف الحرب عند ساديه وأوصافها لدى رفاقه. ومن نـاحية أخـرى، فإن هذا الاعتراف هـو اعتراف رجل بـالغ يحكي وفق طريقتـه الخاصـة عن مراحل مختلفـة في بلوغه، وطريقه هو «طريق الآلام» الخاص بابن أسرة مهـدمة، طفل منعزل، ومنطو، يريد أن يكون مريضا أو مجنونا، ولا يستطيع أن يندمج في الحياة «المدنية» ويتعيش من أي شيء يصل إلى يديه.

والقاص البطل شاعر، وشعره وحياته هما من قطعة واحـدة: الشعر نابع من الحياة والحياة هي بمثابة شعر وكل فصل من فصول حيـاته هو مصدر آخر يستقي منـه شعره. وكما أن حياته متشابكـة مع شعره فإن الحلم والواقع فيها يستخدمـان في تداخل. وهذا التداخل الغريب للتجربة الإنسـانية، والأحلام، والتأويل النبوئي

والغامض والشعر والمواعظ يكشف «الأنا» وعالمها، وهـو تداخل ذو قوة تعبيرية هائلة القوة[١٣]. وقد كـان تقدير «الأنا» في إنتاج ساديه، وهو الإنتـاج الرومانسي روحا والتجريبي من حيث التعبير، بمثابة تجديد مطلق في أدب جيل الخمسينيات في إسرائيل.

الاتجاهات الرئيسية للأدب الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧

كانت حرب يونيو ١٩٦٧ بمثابة الحلقة الثالثة في سلسلة الحروب التي خاضتها إسرائيل ضد الدول العربية بعد حـربي ١٩٤٨، ١٩٥٦، لكي تفرض وجودهـا وإرادتها في المنطقـة، من ناحيـة، ولكي تحقق حلم دولـة إسرائيل الكبرى، من نـاحية أخـرى، وهـو الأمر الـذي لم يخفه قـادة إسرائيل، وأعلنـوه صراحة في تصريحاتهم بعـد الحرب (وخاصة تصريحات جماعـة «أرض إسرائيل الكاملة» التي كانت ومـازالت تحظى بعطف الزعامـة الإسرائيلية). وقد اختلفت، إلى حد ما، أحكام الأدباء الإسرائيليين بالنسبة لردود فعل هذه الحرب على الواقع الإسرائيلي عامة، وعلى واقع الإنسان الإسرائيلي بصفة خاصة. فالأديب الإسرائيلي أهارون أمير يقول مثلا:

إذا كنـا نعتبر أن حرب ١٩٤٨ هي ذروة فترة من ناحيـة الجيل الذي حملها على عـاتقه، وإذا كـانت حرب «قـادش»[١٤] هي مجرد علامة طريق تاريخية أو جغرافيـة دون مغزى خاص بالنسبة لمنفذيها، فإننا من الممكن أن نعتبر أن «حرب الأيـام الستة»[١٥] هي بداية لفترة جديدة، بمفهـوم أن الحرب لم تنته بعد، وبالذات بعد مرور الأيـام الستة التي شهدت العمليـات الضخمة والنصر. وبهذا المفهوم فإنها خلقت أبعـادا جديدة لـدولة إسرائيل ليس فقط بالمفهوم الإقليمي والاستراتيجي بل خلقت كذلك أبعادا في الرؤية الذاتية وفي الرؤية العالمية عندنـا». ثم يواصـل حديثـه فيقول: إن التخطي الـذي يشكله انتصـار ١٩٦٧، هـو، أولا وقبل كل شيء، تخطي من حالة الحصار النفسي، ومن حالة السجن والانغـلاق، إلى حالة الارتكاز والثقة بالنفس والسيطرة، وكذلك الصراع الشجاع وجها لوجه مع واقع البيئة الجغـرافية الخاصة بنا بكل الشحنات المرتبطة بها من ناحية الظروف التاريخيـة والأهداف في المستقبل[١٦]. ويختلف معه في هذه الرؤية الأديـب الإسرائيلي حانوخ برطوف الذي يشير أيضا إلى أن «حـرب الأيام الستة» قد خلقـت حقائق، وأن الحرب لا تدور الآن بجوار «كفـر سابا» بل بجـوار القناة ولكنـه رغما عن هـذا يعود في سيـاق حديثـه فيـؤكد أن «الموقف الأسـاسي لم يتغير». والموقف الأسـاسي الذي يعنيـه حـانـوخ برطـوف هـو ما عبر عنـه بكلمات فيهـا ما يكفـي لعكس صراعات الإنسـان الإسرائيلي. يقول برطـوف: «على الرغم من اننا انتصرنا في الحرب، فإننا نحن المحتلين والمحـاصرين لأن لدينا تخبطات تكفي للمـوت... ويوجد هنا شعب صغير، هـو بالكاد شعـب، في منطقة هي بـالكاد أرض، مع كوابيس بسبب حدود لا يعـرف ماذا يفعل بها، ويريد السـلام ولا يستطيع الحصول عليه[١٧]»، ويعكـس هذان الموقفـان اللذان يعبر عنهما، اثنان من أشهر أدبـاء إسرائيل بحق، المناخ الذي ساد إسرائيل بعـد حرب ١٩٦٧ والذي عكسـه الإنتاج الأدبي الذي عبر عن هذه الفترة، إن أحـدهما يرى أن حرب ١٩٦٧ قد منحتهم الأمان والثقة، والآخر يرى أن انتصارهم في هذه الحرب لم يغير من الموقف الأساسي شيئا بل زاد من تخبطاتهم. وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى رد فعل هذه الحرب على الانتاج الأدبي في إسرائيل، فإننـا لن نجد هناك اختلافا كبيرا بينهـا وبين حرب ١٩٤٨ من حيث تأثيرها على الأدب الإسرائيلي، إلا من حيث التنـاول الفني الأدبي ذاته على ضوء التيارات المعاصرة في عالم القصة والرواية والشعر.

فبالرغم من أن حرب ١٩٤٨ قد شهدت فور وقوعها ردود فعل أدبية مباشرة، حيث كتب يزهار سميكلانسكي في البداية قصص قصيرة: «خربة خزعة» (مايو ١٩٤٩)، و«الأسير» (هاشا فوي) (نوفمبر ١٩٤٨)، و«قافلة منتصف الليل» (شياراشل حتسوت) (١٩٥٠)، إلا أن كتابه الكبير «أيام تسيكلاج» (ييمي صيكلاج) والذي يعبر عن حرب ١٩٤٨ تعبيرا شاملا، لم يظهر إلا عام ١٩٥٨، أي بعد الحرب بعشر سنوات. وحرب ١٩٦٧ لم تكن حربا دامت ستة أيام، بل هي حرب أحدثت في العالم، وفي منطقة الشرق الأوسط بالذات، آثارا لم تنته بعد. وبالفعل فإن شعوب المنطقة، وعلى الأخص الشعب الإسرائيلي، مازال يعيش في داخل هذه الحرب. وبالطبع فإن الاقتراب المباشر من الأحداث غالبا ما يحول دون كتابة الأدب الحقيقي المعبر عن الحدث.

ويعبر عن هذا الرأي بطريقته الأديب الإسرائيلي يورام كنيوك فيقول مجملا انطباعه عن الأدب الإسرائيلي: «من الصعب أن ننتج في ظروف التوتر التي نعيشها لأن فترات الهدوء النسبي التي مرت بالأحداث والحروب الصغيرة، أي بالتوتر. ومن الصعب على الأدب أن يصارع معدل السرعة»[18]. ولكن هل حدثت بالفعل عملية عودة إلى أسس الثقافة القومية اليهودية بعد عملية الهروب التي قام بها أدب حرب ١٩٤٨ الذي عكس تمزق الفرد الإسرائيلي في مواجهة التحديات الأخلاقية التي واجهته، والتناقضات السريعة بين ما أتخموه به من مثاليات مدعاة، وبين الواقع المرير الذي فرضوه عليه لكي يقيم دولته بالدم والنار؟ إن الإجابة على هذا التساؤل يمكن أن نراها من خلال أدب حرب ١٩٦٧، وسوف نستشهد في هذا الصدد بالناقد الأدبي الإسرائيلي ادير كوهين الذي يقول: «إن معظم الإنتاجات التي كتبت في نفس أيام «حرب الأيام الستة» وفي السنة التي تليها، تذكرنا في خطوطها العامة بالخطوط العامة للأدب الذي نما على الفور بعد حرب ١٩٤٨»[19].

وإذا كان الإحساس العام الذي ساد الجو الأدبي في إسرائيل عن عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ هو إحساس الشعور بالمأساة التي خلفوها للعرب، والخوف الوجودي الذي لبس أحيانا صورة المقارنة بمصير الصليبيين والخوف من الجار والغريب على وجه العموم، ونبذ الاستمرارية الوجودية متمثلة في رفض التوالد خوفا من المصير المجهول، فإن الصورة لم تختلف بعد حرب ١٩٦٧ كثيرا، بل زادت تعقيدا وابتعدت عن المجتمع أكثر وأكثر وأصبحت تتناول الفرد بصورة أساسية وتخضع لكل تيارات الأدب الأوربي التي تغالي في تعرية الفرد من الداخل. ويؤكد تيدي برويس هذا الاتجاه بقوله: «منذ يونيو ١٩٦٧ لوحظ في أوساط الأدباء والفنانين اتجاه نزاع إلى الشك، أخذ يتعاظم بمرور الوقت، إلى أن أنتج مدرسة شبه معادية للقومية، فالقصص والقصائد التي تشكك في عدالة صراع إسرائيل لم تعد مقتصرة على أعضاء منظمة «متسبين» (البوصلة) والشيوعيين فقط، حيث نشرت كتب وكتابات فيها تلميح وتشبيه لإسرائيل «بالنازية» والفنانون غير المشكوك في صهيونيتهم اليوم بتعابير تثير القشعريرة»[20].

وهكذا ظهرت في بداية الستينيات جماعة أدباء «الموجة الجديدة» (هجل هيحاداش) الذين بدأوا في إنتاج أدب تطبعه رغبة حاسمة في تفادي أي التزام سياسي، ويتميز بالكتابة المجازية الرمزية. وقد كان معظم هؤلاء الأدباء من الكتاب الشبان الذين لم يخوضوا غمار تجربة حرب ١٩٤٨، وكانوا خاضعين، في معظمهم، لتأثير

كل من فرانز كافكا من ناحية، وشموئيل يوسف عجنون الأديب الإسرائيلي، من ناحية أخرى، وكانت أعمالهم شاهدا على رد فعلهم المادي «لأدب البالماح» السياسي الاجتماعي(٢١).

ولكي نفهم الفارق بين جيل البالماح وجيل «الموجة الجديدة»، نشير إلى أنه في جيل «البالماح» كان يوجد مركز مشترك للقيم، يؤمن به كل المشتركين في العملية الإبداعية الأدبية، ويتحدثون ويعملون باسمه، أو يقبلونه دون مراجعة. وقد كان وجود هذا المركز القيمي واضحا لكل من المؤلف، والقاص، ولأبطال العمل الأدبي والقراء معا، ويحدد طريقة الالتزام وكيفية الإخلاص والتفاني من خلال المواقف التي يعالجها العمل الأدبي.

أما بالنسبة لجيل الستينيات فإن هذا المركز القيمي المشترك قد اختفى، ولم يعد هناك عالم واضح للقيم يؤمن به المتحدثون المختلفون في العمل الأدبي، ويعضدونه أو يعملون من أجله وباسمه. وحيث إن الأمر قد استقر على هذا الوضع فإن المشتركين في العمل الأدبي كانوا يبدون في حالة من العزلة كل عن الآخر، سواء على المستوى الايديولوجي أو الاجتماعي أو الإنساني. وهكذا، فإن جوقة الأصوات التي كانت بادية الوضوح في أعمال جيل «البالماح» قد اختفت، ولم يعد أحد يعبر عن رأي الآخر، بل أصبح من الصعوبة بمكان أن يعبر الشخص عن مواقفه الذاتية. وبناء على ذلك، فإنه كلما كان الفرد يصمم على مواقفه الفردية، ولأنه لم تعد هناك لغة مشتركة يتحدث بها الجميع، فإن إمكانية خلق علاقات اجتماعية إنسانية أصبحت هي الأخرى أمرا مستحيلا، حيث أصبحت عزلة الرواة والأبطال في إنتاج أدباء الستينيات عزلة اجتماعية وايديولوجية معا، بينما كان الذي يجمع الأبطال والرواة في الجيل السابق «جيل البالماح»، والتوحد الاجتماعي والايديولوجي معا(٢٢).

إن أدباء مثل عاموس عوز وا. ب. يهو شواع ويتسحاك أورباز ودافيد شحر ويهودا عميحاي ويتسحاك أورن وشلومو نيتسان، وهم جميعا ممن اتخذوا على الدوام مواقف يسارية ملتزمة، كانوا مخلصين لذلك العالم المميز بجو الغربة والعزلة والانطواء والكشف عن العالم الداخلي والمنعزل للأبطال الذين يخضعون لعقلانيتهم، والذين فقدوا سلامة الطوية تماما، ويواجهون البشاعة التي ينطوي عليها الواقع لدى تعريته من أقنعته المزخرفة، وأبعدوا الأوهام عن أنفسهم ووضعوا علامات الاستفهام المريرة من خلال بنيان رمزي مجازي.

والواقع أن هذه التوليفة بين المخطط الفردي، والدلالة السياسة، تظهر لنا كيف أن الأدب الإسرائيلي كان في الستينيات، متأثرا، على طريقته الخاصة، بأدب فرانز كافكا، وبالفكر الوجودي الغربي، غير أن استحالة إقامة علاقة مع طبيعة لا مبالية وغريبة، كانت تتخذ في إسرائيل تفسيرا قوميا: أن الطبيعة غريبة لأن الإسرائيليين لم يتمكنوا من الاندماج في بلد ليس هو بلدهم، ولذا بدت الحياة في فلسطين بعد قيام إسرائيل، وكأنها مجموعة من اللحظات المفككة، أو استمرارية لحاضر دائم لا يحمل أي دلالة. والأبطال في الأدب الإسرائيلي الممثل لهذه الفترة يهتزون ويثورون في عالم الرواية، ويشعرون أنهم وحيدون ومقتلعون، ليس فقط لأنهم سوف يموتون وحيدين، بل لأنهم عاجزون عن إقامة اتصال بين أشخاص لا يجمعهم ماضيا اجتماعيا مشتركا، أي أنهم لا يمتلكون إمكانية بناء مستقبل اجتماعي مشترك، انطلاقا من ذلك الماضي. إن المعاناة هنا ليست معاناة وجودية فحسب، وهي لا تنتج فقط عن واقع أن الفرد قد ألقى به في هذا العالم، بل أيضا من حقيقته أن هذا الفرد ألقى في بلد غريب مستعد للفظة. ومن ناحية أخرى، نرى أنه، بينما كان البطل

الوجودي الذي أثر على البطل الإسرائيلي، يكتشف إمكانية التوحد مع الطبيعة عن طريق الانعزال والوحدة المطلقة (كما في رواية «الغريب» لكامي) أو عن طريق النضال الاجتماعي اليائس (كما في رواية «الطاعون» لكامي، ورواية «الوضع الإنساني» لاندريه مالرو)، كان البطل الإسرائيلي الذي طبعته تجربة اجتماعية خاصة، هي إنجاز الحلم الصهيوني، لا يصل إلى التوحد المنشود إلا عبر الدمار والحرب.

ويمكننا أن نجد نموذجا دالا على المزج بين الموضوعات الوجودية والقومية، والمواقف السياسية والاجتماعية والإنسانية لوصف أوضاع مجازية مختلفة لدى بطل ا. ب. يهوشواع في قصة «في مواجهة الغابات» (مول هايعاروت) ١٩٦٩، حيث يعمل البطل حارسا لغابة، ويحلم بالحرارة والضوء معا، وهو ما يفسر رمزيا انجذابه نحو النار. وهنا نجد أن الحلم الشخصي يتحول إلى حلم اجتماعي حين يكتشف البطل أن هذه الغابة اليافعة، إنما تخبيء في باطن أراضيها اطلال قرية عربية. عندئذ وانطلاقا من تلك اللحظة تتخذ النار دلالتها الاجتماعية، حيث يهدف احتراق الغابة إلى الكشف عن ماضي مخبوء، ماض حقيقي وله دلالة.

«وهكذا نجد أن العزلة المريرة، وفقدان الرابطة مع البيئة، والتعرف التدريجي المريع للأبطال على أنفسهم، والتطور التدريجي للاكتشاف الذاتي، والعنف الذي يتفجر من خلال الشخصية المعقدة التي تشعر بالاختناق الذي لا فكاك منه، والعدوانية المتزايدة التي تهاجم بيئتها القريبة من خلال الدفاع غير الواعي عن النفس، والاحتجاج، خلال الخوف العميق كمحاولة للاخلاص والتماسك أثناء مرحلة التحطم المتزايدة، على هذا النحو أو غيره، ومع اختلاف في طرق التعبير وفي تكنيك الكتابة، هي الموضوعات التي اشترك فيها الأدباء الشبان في إسرائيل من أبناء «الموجة الجديدة» من جيل الستينيات[٢٣].

وهكذا فإن الأدباء الذين كانوا منذ عدة سنوات يختارون العالم الخيالي خلفية لإنتاجهم الأدبي في مجال القصة والرواية بدأوا يتجهون إلى الواقع الإسرائيلي.

ومن الممكن أن تقدم عدة نماذج دالة على ذلك. لقد نشر إسحاق أورباز في نهاية عام ١٩٦٩ روايته «رحلة دانيال» [٢٤] بعد روايتين رمزيتين. صحيح أنه في رواية «موت ليسندا» [٢٥] وفي رواية «النمل»[٢٦]. يعرض أبطالا يسكنون في أماكن ذات طبيعة ومناخ إسرائيلي، ولكن الإطار الرمزي لا يمكنه أن يعكس الأحداث الدقيقة من حيث الزمان والمكان. أما دانيال، الذي يمثل الشخصية الرئيسية في رواية «رحلة دانيال»، فهو فتى يعود إلى بيته من حرب يونيو ١٩٦٧ وهو ممتلىء بأسئلة لا تتيح له العودة إلى إطار حياته الذي اعتاد عليه قبل الحرب.

ونموذج آخر لهذا الاتجاه الذي تبلور في السنوات التالية للحرب، يظهر في قصص ا. ب. يهوشواع الأولى التي تحدث في عالم خيالي حالم. ولكنه انتقل بعد ذلك إلى أجواء القدس وتل أبيب والسهل والجبل. إن مسرحية «ليلة في مايو» تحدث عشية حرب يونيو ١٩٦٧، وروايته «في بداية صيف ١٩٧٠»[٢٧] تحكى عن أيام حرب الاستنزاف، حسبما يتضح ذلك من عنوان الرواية.

أما بالنسبة للأديبة عماليا كهنا كرمون، فإن كتابها «قمر في وادي أيلون»[٢٨] يتحدث بصراحة عن حرب ١٩٦٧ باعتبارها حدث أدى إلى تغييرات سواء في حياة المجموع أو الفرد، و«الإسرائيلية» عندعماليا كهنا كرمون هي مخلوق شبه ملموس.

والأديب أهارون ابيلفيلد تحول في قصصه الجديدة[٢٩] بعد حرب ١٩٦٧، من أجواء ما يسمى «المنفى» إلى الواقع الإسرائيلي، وعلى نفس هذا المنوال شماي جولن[٣٠].

وترجا أونجر، بطل حب متأخر «لعاموس عوز»[٣١] يكشف عن بعد جديد ومذهل في ذلك المثلث الذي تشكل أطرافه (اليهودي ـ الإسرائيلي ـ الاغيار «غير اليهود»). وفي الدائرة الخارجية لهذه الموضوعات لابد من أن نشير إلى ذكريات الطفولة على غرار تلك الموجودة في إنتاجات كل من حانوخ برطوف[٣٢] ودافيد شحر[٣٣].

وقد تتبع عدد من هذه الموضوعات كذلك أوصاف الواقع الفلسطيني قبل عشرات السنين وهو ذلك الواقع الكامن في مكان ما في تلك الطبقات الأعمق من الواقع الآني. وتمثل هذه الموضوعات إنتاجات أهارون أمير[٣٤] حييم جوري[٣٥] وإسحاق شيلاف[٣٦]. والغريب فيما يتصل بأدب حرب ١٩٦٧ أن «الحدث الأدبي» الذي أحدث ضجة في سنوات ما بعد الحرب، كان هو نشر رواية رفض كاتبها نشرها أثناء حياته، وهي رواية «شيرة» للأديب شموئيل يوسف عجنون[٣٧]. ورواية «شيرة» هي الرواية الثانية لعجنون ذات الأجواء الفلسطينية بعد رواية «الأمس البعيد» (تمول شلشوم). والرواية على صورتها الحالية تبدأ أحداثها في نهاية الثلاثينيات، عشية الحرب العالمية الثانية وتنتهي (بقدر ما يمكن استخدام هذا المصطلح بالنسبة لرواية لم يتمكن كاتبها من إنهائها) في بداية الأربعينيات، في أيام الحرب، وفي أيام الغليان الذي عم فلسطين وأحداث الثورة العربية ضد الاستيطان الصهيوني وضد البريطانيين. وفي الحقيقة، فإن الاهتمام غير العادي الذي حظيت به رواية «شيرة» قد نبع إلى حد ما من تبريرات لا صلة لها على الإطلاق بقضية التقدير الخاصة بالعمل كعمل أدبي. ومن ذلك على سبيل المثال، الاهتمام المتزايد بإنتاج عجنون بعد أن حصل على جائزة نوبل بين دوائر كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن إنتاج عجنون، وكذلك رفض عجنون لسنوات طويلة نشر «شيرة» وهو ما أضفى نوعا من السرية على القضية، وموجة من التكهنات الرهيبة بشأن الهوية الحقيقية للبروفيسيرات، «المعلمين الوهميين في معظمهم، الذين يملأون صفحات الرواية».

وقد شغل البحث الجاد عن الهوية اليهودية والإسرائيلية مجمل أدب عاموس عوز، وبصفة خاصة في قصتيه «حتى الموت» (عد مافت)، و(حب متأخر) (اهافا مئوحيرت)[٣٨] اللتين نشرتا في كتابه «حتى الموت» والقصتان مختلفتان تماما كل عن الأخرى من حيث الموضوع الرئيسي، ومن حيث الخلفية التي تدور عليها الأحداث، ومن حيث الأسلوب كذلك. إن قصة «حتى الموت» قصة تاريخية، تجري على خلفية الحملات الصليبية. وقد ذكر بها تاريخ حدوثها، وكان من الواضح أن الفترة التاريخية والشخصيات التاريخية درست بعناية من أجل إثارة انطباع الموثوقية لدى القارىء: «ففي عام ١٠٩٥م (هكذا مكتوب في القصة) استصرخ الأب المقدس أوربان. الثاني المؤمنين من أجل تحرير الأرض المقدسة من أيدي الكافرين. وبعد ذلك بعام خرج النبيل جيوم دي طورون على رأس كتيبة صغيرة في حملة إلى أورشليم المقدسة». وتاريخ هذه الحملة المتواضعة هو الموضوع الرئيسي للقصة. إن جوا ثقيلا من الغموض والكرب يسود ما يحدث منذ السطر الأول، حيث إن قوى غامضة ليس لها تفسير طبيعي تسيطر على قبة السماء، ومصير الأشخاص مفروض عليهم من أعلى. وحتى القرارات المستقلة تبدو وكأنها نابعة من خلال قسر داخلي لا مرد له. فالرجال لا يسيرون نحو القدس، بل نحو الموت، الذي تجسده أورشليم التي في الخيال.

وهنا نتساءل، وأين دور اليهود في هذه الأحداث؟ إن اليهود هم الجماعة التي يتفجر فيها الغضب الغامض لأولئك الباحثين عن الطريق إلى الله. إن أورشليم بعيدة، وهناك شك منذ البداية في أنهم سيصلون إليها. ولكن اليهود الكافرين في متناول يد الصليبيين المؤمنين. وبالفعل، فإن حملة جيوم دي طورون تسير في إثر عدة حملات تاريخية، لم تنجح لا في الوصول إلى الأرض المقدسة، ولا في قتال الكافرين، ولكنها نجحت في ذبح الكثيرين من اليهود وهي في الطريق، إن رجال دي طورون لا يغيرون على اليهود فحسب. بل إنهم يقتلون الفلاحين، ولكن مع فارق دقيق هو أنهم كانوا يقتلون الفلاحين من أجل الحصول على الغذاء والمؤن، بينما كانوا يقتلون اليهود من خلال مبدأ. وفي أثناء الحملة يتضح أنهم يعانون، حيث إنهم القتلة والضحايا في آن واحد. وتزداد الحرب ضد اليهود قسوة ويشعرون بوضوح بوجود خيانة من الداخل. إنهم يشعرون بأن اليهود قد تسللوا إلى داخلهم، وإلى أنفاسهم، وربما هناك يهودي تسلل إلى داخل الحملة، بين المسيحيين، يدبر لهم المكائد وهنا يصبح هناك إحساس عند كل واحد بأن في داخله يهودي. وربما كان هذا بالطبع وهم ثقيل لدى طورون، أو أنه الخيال المريض للمؤرخ الأحدب كالود؟. ولا تكون هناك أهمية للأمر، لأن الذي يهم هنا هو أن هناك معاناة وتخبط. ويبدأ دي طورون في التغير. فإذا كان قد سعى من قبل إلى السلطة، فإنه يطلب الآن الرحمة والعطف. وفي النهاية، بعد أن يهيأ لطورون أنه قد كشف عن هوية اليهودي المتسلل بين حاملي الصليب ويعلن عن نيته لقتله، يسقط على رمحه وتنتهي بذلك حياته. أما اليهودي الحقيقي (أو الوهمي) فإن دي طورون لم يستطع أن يفعل له شيئا، وهكذا يختم عاموس عوز قصته، وكأنه يريد أن يوحي بأن دي طورون قد قتل نفسه حبا في ذلك اليهودي الذي كان ينوي قتله.

والقصة الثانية التي تحمل عنوان «حب متأخر» تتناول حياة وأفكار شرجا أونجر ذلك «المحاضر العجوز»، الذي يقوم بدور القاص بضمير المفرد المتكلم. وحسب شهادة شرجا، فإنه كان على حافة التدهور الجسماني، وكذلك على حافة التدهور النفسي وكانت هناك فكرة واحدة تطارده، وهي أنه يخاف من الروس، ومن المؤامرة البولشفية ضد إسرائيل. إنه يرى في خياله كيف يخططون لإبادة شعب إسرائيل، وكيف أن الضربة ستحدث دفعة واحدة لكل من يهود روسيا ودولة إسرائيل. وفي بعض الحالات تكون هناك خيالات مضحكة، مثل وصف الكوادر الحزبية الجالسة في الكرملين وهي تشرب العديد من كئوس الشاي ويخططون لإبادة إسرائيل، ولكن أحيانا يوجد فيها شيء من الواقعية حينما ينصرف إلى تعداد وسائل القتال المريحة التي سيستخدمها السوفييت. وهكذا فإن شرجا أونجر يكرس الأيام القليلة الباقية من حياته، من أجل أن يكون نذيرا بالخطر المقترب ـ ولا من مستمع له. ولكن رويدا رويدا يتضح أن شرجا أونجر هو في الحقيقة يحب الروس، وأن كل مظاهر الكراهية التي أبداها لم تكن إلا مظاهر حب خفي، وأنه يؤمن في أعماق قلبه أن نفس الحال موجود عند الروس: إنهم أيضا من جانبهم يحبون اليهود، إنهم «الدبة البيضاء التي تتوق إلى تمر الصحراء».

وتوجد عادة نقاط مشتركة بين عاموس عوز وأهارون إبيلفيلد، مثل تجسيد العالم المحيط، والإحساس بالعجز في مواجهة المصير المحدد سلفا بواسطة قوى معادية، وكذلك الفكرة القائلة بأن اليهودية ليست عقيدة شعب صغير بل هي أحد عناصر الوجود الإنساني الشامل. ومكان حدوث روايات أهارون ابيلفيلد ومعظم قصصه الأخيرة هو إسرائيل، وذلك على عكس قصصه السابقة التي تجري أحداثها غالبا في شرق أوربا. وقصصه الأخيرة تحوي ذكريات من شرق أوربا، وعبء هذه الذكريات هو الذي يتيح للأبطال نسيان

أنفسهم، والحياة في الحاضر، وفتح صفحة جديدة. وأبطال ابيلفيلد من خلال تنويعات مختلفة، يجسدون فكرة واحدة، وهي أنهم جميعا غير قادرين على أن يعيشوا، ويفتقدون إلى ذلك الدافع الخفي، الذي لا يستطيعون الحصول عليه من أجل الإنجازات ومن أجل النجاح. وفي معظم القصص التي يحويها «كتاب سيدي النهر» يصل الأبطال إلى مرحلة من التدهور والتفكك، وفقا للمفاهيم الشائعة في العالم العلمي، ومن المحتمل ألا يكون هذا التدهور إلا التقدم، وذلك بمعيار مفاهيم أخرى.

إن أبطاله مرورا بتجربة أحداث النازي يسيطر عليهم ماضيهم، إن آجلا أو عاجلا، ودولة إسرائيل لا تغير مضمون هؤلاء الرجال، وليست ملجأ آمنا في مواجهة المصير اليهودي المحدد سلفا وهم يأخذون الشخصية المثقلة بالماضي معهم، حيثما يذهبون. والمستقبل والماضي ليسا إلا حلقة مفرغة واحدة، لا مجال للتخلص منها.

ومثل أهارون ابيلفيلد نجد أيضا أن الماضي يشكل عبئا ثقيلا على أبطال شماي جولن. فمثل ابيلفيلد توجه جولن في كتابه «موت أوري بيلد»، من أجواء أوربا إلى أجواء إسرائيل. ومثل أبطال ابيلفيلد أيضا، فإن أبطال جولن أيضا لا يستطيعون التحرر تماما من الماضي والتطلع إلى مستقبل جديد.

والكتب التي نشرها شماي جولن حتى الآن تمثل تواصلا معينا، حيث نلتقي بفتى يهودي في طريق يجهلها ومعاناته في أوربا في فترة أحداث النازي، ونتابع مجموعة من الشبان ممن نجوا من هذه الأحداث في طريقهم إلى فلسطين، وفي قصة «موت أوري بيلد» نقرأ قصة شاب من الناجين من أحداث النازي وصل بالفعل إلى فلسطين، وتكون نهايته الموت في حرب يونيو ١٩٦٧. وموت أورى بيلد في الحرب ليس إلا نتيجة حتمية لماضيه. إن أوري بيلد، الذي كان ذات مرة يدعى يوزاك، والذي كان يدعى مرة أخرى يوسلة كوفرمان، حفيد ربي افراهام ليث رئيس «يشيفا» (الأكاديمية التلمودية العليا) بشلانو، قد نجح بالفعل في النجاة من الحرب والوصول إلى فلسطين، إلى كبوتس «عين هاشارون». وقد استقبله «الكبوتس» هو ورفاقه، ومنحه بمرور الأيام أجمل فتياته زوجة له. وها هو أورى يتجول في أرجاء البلاد، وهو يرتدي الملابس العسكرية، وخوذته على رأسه، قائد لا يعرف الخوف، منتصب القامة، ومأموريه ينفذون أوامره في طرفة عين. ولكن لابد من أن يتحرر أورى رويدا رويدا من كابوس الماضي، لأن هذا الكابوس يسيطر عليه أكثر وأكثر لدرجة الحدود التي بين الواقع والخيال تأخذ في عدم الوضوح.

وقصة «موت أورى بيلد» هي قصة غير واقعية تماما، لأنها تحوي أوصافا قائمة على موقف محتمل في الواقع بالإضافة إلى أوصاف ذات طابع سوريالي، مثل حفلة الوداع التي أقيمت بمناسبة إنهاء أورى لخدمته العسكرية، واللقاءات مع السيدة عتسمون، والحفلة التي أقيمت. عند مينص أورى أثناء احتلال مدينة القدس القديمة بينما كان يحمل «صديقه» الميت على ظهره. والحقيقة هي أنه ليس أورى فقط هو الذي لم ينجح في النسيان، بل ان أبناء فلسطين من اليهود من جانبهم يسعون لتذكيره بماضيه، وبغربته، وبانحطاطه في كل فرصة مناسبة وغير مناسبة. لقد تزوجت إسنات، ابنة «كبوتس» عين هاشارون، من أورى، ووالدها، بريزلاي، العمود الرئيسي لعين هاشارون، يكثر من مناداة صهره باسم «يوزاك» بالذات، بينما يتردد صدى هذا الاسم على لسانه كاسم مستنكر. وهكذا فإن أورى بيلد، ابن الحاضر، لا يمكنه أن ينسى أنه وصل إلى «عين هاشارون» وهو شخص يدعى يوزاك كوفرمان، مسكين وفاقد لكل شيء. أما مينص، الذي يعجب

بإسنات، وهـو من مواليد فلسطين (صبار)، فإنـه يحكي ليل نهار عن أعماله العظيمة خـلال حرب ١٩٤٨ . ويبدد مخاوف يهود «الشتـات» الذين ذبحوا بجموعهم. وهنـا يلقى أوري حتفه بالفعل بسبب رغبته المجنونة لأن يثبت لمينص الميت خطأه. وهكذا كان مصير يوزاك، أو أوري النمـوذج الممثل ليهود «الشتات»، والذي هيىء له أنه وصل إلى شاطىء الأمان بعد سلسلة التجارب والمحن، مصيرا مؤلما أكد به أن الحياة الجديدة التي حلم بها في دولة إسرائيل ليست من أجله ولا من أجل أمثاله. وقـد شغلت قضية موقف «الصباريم» (مواليد فلسطين من اليهود) من «يهود الشتات» الناجين من «النكبة النـازية»، العديد من الأعمال الأدبية، ففي قصة «رجال سادوم» لإيهود بن عيزر[٣٩] نقرأ عن ورطة المشاعر عند شاب من «الصباريم». وهنا تجدر الإشارة إلى اختلاف المواقف في كلتا الحالتين فإذا كان شماي جـولن يتعاطف مع أوري فإن إيهود بن عيزر لم يكن يتعاطف مع تسفي. ان. . تسفي يقول، إنه باعتباره من مواليد فلسطين، وحيث ان أسرته قد هاجرت إلى فلسطين منذ زمن بعيـد، فإنـه لا يستطيع أن يشعر بـالألفـة والتعاطف مع مـن يسمونهم «ضحـايـا النازي». وليس هـذا فحسب، بل إنه يصل إلى القـول بأنه من الصعب بـالنسبة له قبـول الافتراض القائل إنه وإيـاهم أبناء شعب واحد. إنه يعتقد أن يهود «الشتات» جبناء، وضعاف القلوب، ويثير موتهم في نفسه الشعور بالازدراء والنفور أكثر مما يثير فيه الشعـور بالمشاركة. وكما ذكرت فإن الأديب لا يتعاطف مـع تسفي على الإطلاق ويقوم بتنفيذ أقواله ووجهات نظره. وفي القصة يظهر الضـابط الإسرائيلي، الذي يتحفظ من يهود أوربا، ويعتقد أن كراهية الألمان كانت ظـاهرة غـريبة وبعيدة عنـه، وليست لها أية آثـار على حياته. وفي المقـابل فإن هانـز شميدت، اليهودي الذي ولد في ويلهلم، يكـره إلى حـد الموت آبـاء تسفي، مواليـد مستعمرة «بتـاح تكفا»، ويرى أن ما يسمى «الإسرائيلية» لا يشكل ملجأ آمنا بالنسبة له في وجه «معاداة اليهودية».

وتظهر مستعمـرة «بيتح تكفا» كثيرا في الأدب الإسرائيلي. فإذا كان تسفـي بطل إيهود بن عيزر قد ولـد في هذه المستعمرة، فإن كثيرين آخرين قـد ولدوا فيها، ومن بينهم الطفل نحمان، الشخصية الـرئيسية في رواية «لمن أنت أيها الطفل» لحانوخ بـرطوف، الـذي ولد في هذه المستعمـرة وتربى فيهـا. وقد رأينـا في بعض النماذج الأدبية التي تعرضنا لها، أن هناك قـاسما مشتركا بينها بشأن عملية البحث عن الهوية اليهودية- الإسرائيليـة. وفي هذه الرواية نجد أن هذا القاسم المشترك موجود أيضا من خلال العودة إلى الواقع الصهيوني في فلسطين قبل عشرات السنين. ففي قصة «طفولة نحمان» نجح حانوخ برطوف في التغلب على صعـوبة طرح أحداث عالم الكبار عن طريق عيون طفل. لقد تـربى نحمان في مستعمرة صهيونية خـلال الثلاثينيات، وتنتهي أحداث القصـة بحفل «البر-متسفا» (بلوغ الطفل اليهودي الثالثة عشر من عمره) عشية الحرب العالمية الثانية، وتضم ذكريات نحمان كلاً من ذكريات العرب وذكريات الجماعة، حيث نجد أصداء الصراع الصهيوني من أجل ما يسمى «العمل العبري»، وصعوبات الحياة والتكيف مع البيئة الفلسطينية، والأحداث السيـاسية التي تعود إلى تلك الفترة. إن الطفل نحمان يستوعب الأشياء بحواسـه، كنهج الطفل، وتنضم أحاديث الكبار إلى الصورة الواضحـة للفتى في فترة متأخرة بعد ذلك. ومن هنا فإن «لمن أنت أيها الطفل» يعتبر كتابا واقعيا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة. فمن الممكن أن نرى المستعمرة الصهيونيـة بوضوح، كما نرى كـذلك الأشخاص الذين يعيشـون فيها. إن آباء نحمان يوصفـون دون أي تزويق، وأقوال الأب الجميلـة التي لا يستطيع هو نفسـه أن يصر عليها، والضعف الـذي يبديه حينما تنـزل به كـارثة غير متوقعـة، والأم التي تحمر مقلتـاها في كثير من الأحيان من كثـرة البكاء والمحطـات الكثيرة التي يمر بها الطفل في حياته من روضة الأطفال، إلى «تلمود-توراة» (مدرسة دينية)، وإلى المدرسة الإعدادية فالمدرسة الثانوية، كل هذه

الأشياء يصفها حانوخ برطوف دون أن يحاول تجميلها، ودون أن يحاول كذلك أن يسخر منها. وعلى الرغم من كل الساعات الصعبة التي يمر بها الطفل نحمان، فإن برطوف يلجأ إلى أسلوب التوازن في حياته بشكل واضح. كذلك فإن الذكريات عن العم روفائيل، وهو الشخصية الرئيسية في القصة، والذي قتله العرب عندما كان يعمل حارسا، هي ذكريات تضيف إلى حياة نحمان عمقا، دون أن تكون وسيلة لإثارة الأسى، ولذلك يعتبر برطوف أحد الواقعيين القلائل في الأدب العبري المعاصر في إسرائيل.

ومن الظواهر التي ينبغي الإشارة إليها بالنسبة للسمات التي ميزت الأدب النثرى العبري المعاصر، بصفة خاصة، خلال الستينيات وربما حتى السبعينيات ظاهرة العزوف عن كتابة الرواية كشكل من أشكال التعبير الأدبي واللجوء إلى القصة القصيرة والتعبير الشاعري والتخلص من توالي الزمن الشخصي والقومي، ومن الغوص في اللحظات الخاصة جداً للتجليات الفردية غير القابلة تقريبا للصيغة اللغوية، وخلق حالة من التواصل في القص الذي يتجاوز الفرد المعزول. ومن هنا فإن الإنتاجات الأدبية التي لم تتمش مع هذا الخط الرئيسي (مثل الرواية الأولى لإسحاق بن نير «الرجل من هناك» (هاإيش ميشام)، أو رواية يشعيا هو كورن «جنازة في الظهيرة» (لفايا بتسهورايم)، أو القصص الأولى ليعقوب شبتاي، وكذلك الكتب الأولى ليوشواع كينز)، اما أنها أهملت عن عمد، أو حظيت مكانة ثانوية من الاهتمام النقدي آنذاك. ولكن هذا الموقف الثقافي الأدبي تغير بشكل غير معلن في البداية، ثم أصبح معلنا خلال الفترة الواقعة ما بين حرب يونيو ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣.

الأدب العبري المعاصر في السبعينيات

لا يمكن بطبيعة الحال أن نرصد الاتجاهات الأساسية التي ميزت الأدب العبري المعاصر في إسرائيل في السبعينيات والثمانينيات إلا إذا رصدنا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الذي مرت به إسرائيل خلال تلك الفترة، كما فعلنا في المراحل السابقة.

لقد مر المجتمع الإسرائيلي خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من السبعينيات بعدة أحداث هزته من الأعماق تكاد تشبه في قوتها تلك التي اجتاحته خلال السنوات الأولى لقيام الدولة، سنوات ما بعد حرب ١٩٤٨ (الهجرة الجماعية ومعابر المهاجرين والتقشف). ونحن لا نعني هنا تحديدا تلك الاهتزازات التي حدثت في المجال الأمني. (الانتقال من النشوة المسيحانية التي صاحبت حرب ١٩٦٧ إلى ضربة «حرب أكتوبر ١٩٧٣ مرورا بكابوس حرب الاستنزاف المتواصل)، ولا كذلك المجال السياسي الايديولوجي (ظهور الصراع من جديد حول تحديد أهداف الصهيونية، وإقامة «حركة أرض إسرائيل الكاملة» وخصمتها «حركة السلام والأمن» . . . الخ)- بل إن ما يعنينا هنا في المقام الأول تلك الاهتزازات الاجتماعية الهائلة، التي أصعدت إلى مجال الحياة الاجتماعية قوى كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن التأثير ومسحوقة جعلت هيكل النظام الاجتماعي الإسرائيلي، والذي تحددت معالمه من قبل الدولة بفترة طويلة ثابتا ومحصنا طوال الخمسينيات، يهتز وتملأه الشقوق على امتداد هياكله. وقد اندفعت إلى هذه الشقوق خلال هذه الفترة كل القوى المضغوطة التي كانت مقموعة، ثم اتسعت الشقوق لتتحول إلى شظايا حقيقية، مما أدى إلى أن أجزاء من هذا الهيكل الاجتماعي بدأت في الانهيار، بينما بدأت الأخرى في تغيير صورتها. ومع نهاية السبعينيات كان البناء الاجتماعي للمجتمع الإسرائيلي كله قد بدأ في التغير من أساسه.

وإذا كانت هذه التحولات الاجتماعية في هيكل المجتمع الإسرائيلي مرصودة ومعروفة إلى حد ما، ومدروسة بعناية وبالتفصيل في بعض مناحيها، وعلى الأخص في المجالات السياسية والاجتماعية والطائفية، إلا أنها لم تكن معروفة ولم تدرس الدراسة الكافية على مستوى التحول الثقافي، الذي كان ملازما لتلك التحولات الاجتماعية والسياسية. لقد كان هذا التحول الثقافي تحولا معقدا، ولم يكن أيضا تحولا قاطعا وفقا لمفاهيم كثيرة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا التحول كان تحولا راديكاليا بصورة لا تقل عن التحولات الأخرى. وقد نبعت حالة التعقيد من أن الثقافة، وخاصة الأدب، قد وجد نفسه في هذه الفترة كما لو أن تطوره حتى ذلك الحين، خلال الخمسينيات والستينيات، قد انفلت. فحتى ذلك الحين كان تطور الثقافة الإسرائيلية مرتبطا بشكل أساسي باتجاه الابتعاد لدرجة الغربة عن الإطار الرسمي للدولة وعن الطبقة الحاكمة التي مثلت هذا الإطار، والتي انحازت بوضوح إلى تلك القطاعات في الثقافة والأدب، التي أصبحت في حالة من الاحتماء والانسحاب، وأصبحت، على هذا النحو، بالتدريج بمثابة ما هو إرث الماضي (شعر ناتان الترمان، وأجزاء رئيسية في إنتاج جيل حرب ١٩٤٨، والمسرح الإسرائيلي الرسمي). وقد تعامل كل من الأدب والثقافة الشابة مع هذه الطبقة الحاكمة بشك وأحيانا بصورة عدائية، وكان رد الفعل تجاههم بالتالي من السلطة هو اللامبالاة والتجاهل، أو في بعض الأحيان الشك والمعارضة. ومع بداية السبعينيات (بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣) عندما بدأت الطبقة الحاكمة المتمثلة في حزب العمل الإسرائيلي في التصدع والانهيار، وجد الأدب العبري نفسه في حالة غريبة من الانحياز إليها والوقوف إلى جانبها. وبالرغم من أن الأدب واصل في البداية مهاجمتها بكامل قوته (كما حدث في مسرحية «ملكة الحمام» (ملكت ها أمباطيا) للأديب حانوخ لفين) إلا أنه سرعان ما اتضح للأدب، أن القوى الاجتماعية والسياسية، المتدفقة والصاعدة من أعماق المجتمع الإسرائيلي، هي قوى غريبة عنه وتعاديه أكثر بكثير مما كان رموز المؤسسة الحاكمة المتهاوية غرباء ومعادين له. لقد كانت شرعية الثقافة محل البحث كثقافة إسرائيلية ويهودية بالنسبة لهذه القوى الصاعدة محل شك، وتعاملت معها باعتبارها غرس غريب، وظاهرة مستوردة مغروسة، فرضت على المجتمع الإسرائيلي الحقيقي اليهودي الشعبي، تماما، كما فرضت عليها سائر أنماط المؤسسة الحاكمة القديمة.

وكانت هناك شواهد على أن الثقافة انعزلت حتى عن تلك الرواية الممجوجة والهزيلة الخاصة بالهوية القومية اليهودية، التي تبنتها المؤسسة الحاكمة، وأنها تخلصت تماما من دور «المتطلع لبيت إسرائيل» (هتسوفيه لبيت يسرائيل)، أي تخلت عن القيام بدور الأدب المجند لخدمة أهداف الصهيونية الاشتراكية. وهكذا وجدت الثقافة وعلى رأسها الأدب الإسرائيلي نفسها في حالة من الحصار، ومن ناحية أخرى تجمع ضدها الحرس القديم الثقافي-الأدبي الممثل لفترة الاستيطان الصهيوني (بزعامة الترمان وموشيي شامير وآخرين) في «حركة أرض إسرائيل الكاملة» ووضعت تحديا أيديولوجيا وثقافيا في مواجهة الفردية الوجودية التي برزت بوضوح في أدب «الموجة الجديدة» فعادت مرة أخرى إلى الجماعية الوطنية القومية، وإلى التاريخية الصوفية وإلى مغازلة الدين. وقد ظهرت في مواجهتها، من ناحية أخرى اتجاهات نحو الفولكلورية الطائفية، وبصفة خاصة نحو الأصولية الدينية المسيحانية أو الأصولية الدينية ـ الحريدية ـ الهلاخية (نسبة إلى الحريديم وهم جماعة معروفة بالتشدد والمغالاة في الدين والهالاخية نسبة إلى الهالاخا) وهي قسم من التلمود يضم التشريعات الدينية التي تعبر عن الطائفة التلمودية (الإرثوكسية) بين اليهود، التي اعتبرت أن الأدب هو بمثابة عدو مشترك ووباء وشيء مثير

للاشمئزاز وفريسة كريهة. وقد ردت الثقافة، بالصورة المتوقعة، وهي التجمع ورفع الصوت. لقد تجمعت حول معارضة الاحتلال وضد ضم أجزاء من المناطق المحتلة لم تكن ضمن أراضي دولة إسرائيل قبل ١٩٦٧، واقتحمت القوى السياسية، وعارضت سيطرة الدين، ووقعت على عرائض، واستخدمت لغة أكثر وضوحا ودافعت عن حق التعبير وعن الديمقراطية، وعن القيم الإنسانية الوجودية (في مواجهة الأفكار الخاصة بضم الأراضي المحتلة، والمناطق المقدسة والحقوق التاريخية). وخلال هذا كله كان هناك ثمة تقارب آخذ في السرعة بالنسبة للانحياز إلى المؤسسة الحاكمة السياسية الفاشلة، التي تعاملت معها باحتقار في فترة قوتها وسيطرتها. وهكذا أصبح هناك ثمة حلف بين الثقافة وحزب العمل الإسرائيلي. وعلاوة على هذا، فإن الثقافة الإسرائيلية، بشكل عام، والأدب العبري المعاصر، بشكل خاص، أخذ على عاتقه دور القيام بحساب للنفس مع تلك الطبقة الحاكمة الفاشلة. بحثا عن إجابة للسؤال «أين أخطأنا» تقصيا لجذور الفشل[٤٠].

ومن أبرز الأعمال الأدبية التي ظهرت خلال هذه الفترة وتعبر عن هذه التحولات بصدق قصص ا. ب. يهوشواع «في بداية صيف ١٩٧٠» (بتحيلت كايتس ١٩٧٠) «وقاعدة الصواريخ ٦١٢» (بسيس هطيليم٦١٢ والمجموعة القصصية لإسحق بن نير التي صدرت بعد حرب ١٩٧٣ والتي تحمل عنوان «غروب قروي» (شقيعا كفريت) (١٩٧٦) والرواية الأولى ليعقوب شبتاي التي صدرت عام ١٩٧٧ وتحمل عنوان. «ذكرى الأشياء» (زخارون دفاريم) والتي تعتبر بمثابة التعبير العميق والمركز عن الحالة الروحية التي اجتاحت المجتمع الإسرائيلي خلال السبعينيات، بالإضافة إلى رواياته التالية «نهاية الأمر» (سوف دافار) التي نشرت غير كاملة بعد موت الأديب، والتي اعتبرت أبرز قمة أدبية ممثلة للعقدين السابع والثامن في الأدب الإسرائيلي.

الأدب الإسرائيلي في الثمانينيات

تميز الأدب الإسرائيلي خلال الثمانينيات، وفي ظل ردود فعل أحداث الهجوم الإسرائيلي على لبنان (١٩٨٢) بواقع أدبي ثقافي كان خلاله الجمهور المثقف في إسرائيل يطلب من الأدب عامة، ومن الأدب النثري، بصفة خاصة، أن يقوم بعرض واسع واقعي لكل من الفرد والجماعة، ولكل من الحاضر والماضي التاريخي. وقد ظلت أعمال يعقوب شبتاي تمارس خلال هذه الحقبة تأثيرا حاسما، سواء على أعمال الأدباء القدامى من أمثال يهوشواع، أو على أعمال الشبان الذين كانوا مازالوا في مفترق الطرق. وقد نشرت خلال هذه الفترة أعمال أدبية تعبر عن عالم المجتمع الإسرائيلي تكشف عن جذوره في الماضي القريب. ومن أهم هذه الأعمال رواية دافيد شحر التي تحمل عنوان «هيكل الأواني المحطمة» (هيخال هكليم هشبوريم) التي بدأ في نشر أول أجزائها في بداية السبعينيات ونشر آخر أجزائها وهو الجزء السابع عام ١٩٩٠. وهذه الأجزاء هي: «صيف في شارع الأنبياء» (كايتس بديريخ هنفيئم) (١٩٦٩) و«رحلة إلى أور الكلدانيين» (همساع ليئور كيشديم) (١٩٧١)، «يوم البارونة» (يوم هروزينيت) (١٩٧٦)، و«نينجل» (١٩٨٣)، و«يوم الأشباح» (يوم هرفائيم)(١٩٨٦)، و«حلم ليلة تموز» (حالوم ليل تموز) (١٩٨٨)، و«ليالي لوتشيا» (ليلوت لوتشيا)(١٩٩٠). وقد شهدت هذه الحقبة صعوداً غير متوقع لأديب من جيل الدولة لم ينل حظه من الشهرة من قبل هذا النحو، وهو يهوشواع كينز، الذي وصل خلال الثمانينيات إلى بلورة كاملة لوجهة نظره تجاه المجتمع الإسرائيلي، على اعتبار أنه مجتمع أفراد، لكل فرد منهم أصله الخاص وطابعه، ولكن هؤلاء الأفراد على الرغم من أن لكل منهم طريقه الخاص

الـذي يشقه في الحيـاة إلا أنهم يسيرون في اتجاه واحد. وقـد كـانت الروايـة التي شق بها طـريقه نحـو الاهتمام والشهرة هي رواية «تسلل الأفراد» (هيتجنفـوت يحيديم) والتي اعتبرت التعبير البارز عن الأدب النثري العبري خلال الثمانينيات.

وقد برز من بين الأدباء الشبان خلال تلك الفترة دافيد جروسمان، الذي نشر رواية من أربعة أجزاء اعتبرت بمثابـة العمل الرئيسي الممثل له. وعنـوان الجزء الأول لهذه الرواية هو: انظـر مادة: «الحب» («عيين عيرخ»: أهافاه)، ولم يحظ الجزء الثاني من هـذه الرواية باهتمام القراء ولا النقاد لأنه نقل الـرواية تماما من المجال النفسي الاجتماعي إلى المجال الفانتـازي، كما أن الجزء الرابع أيضا والذي يحمل عنوان إنسكلـوبيدي» لم يثر أي اهتمام بالرغم مـن أن عنوان هذا الجزء الرابع هو الـذي أصبح شائعا كعنوان للمجمـوعة كلها. وقد صـدرت له بعد ذلك رواية بعنوان «كتـاب النحو الداخلي» (سيفر هدقـدوق هبنيمي)، وهي رواية تميزت بالطـابع العام الذي سـاد الأدب الإسرائيلي خلال السبعينيـات والثمانينيات وهـو الطابع النفسي المعقـد المبنى حول عـالم شخصي مؤلم، يحمل رمزا ذا مغزى قومي أو عام.

ومن الأعمال التي نشرت خلال الثمانينيات كتـاب «قصص الطوموجانـا» (سبوري هطوماجـانا) لاسحاق أورباز، وهو عبـارة عن مجموعة قصص أوتـوبيوجرافية مليئة بـالأحاسيس، ورواية «تحليق الحمامـة» (ما عوف هايونا) ليوفيل شمعوني(٤١).

وما يمكن قوله في نهاية هذا العرض للاتجاهات الرئيسية للأدب العبري المعاصر في إسرائيل، هو أن الأدب الإسرائيلي اعتبارا من السبعينيات هو أدب يختلف إلى حد كبير، عن الأدب العبري الذي سبقه، ليس فقط في أنه تمكـن من أن يتخلص من النموذج الأم الخاص بكـونه أدبـا مجندا لخدمـة قضية الأيـديولـوجية الصهيـونية الاشتراكية فحسب، بل لأنه استطاع أن يحول هذا التخلص إلى حق اختيار قائم، وعاد ليحتل موقعا رئيسيا، وأصبح يعبر عن رغبـة في التخلص من انحياز الطبقـة المثقفة مع الواقـع الجماهيري ليهرب بذلك مـن أنماطها ومن تجلياتها. وهكذا فإن التأرجح بين التحيز لقضية الانحياز الايـديولوجي وبين الابتعاد عنه، سيظل علامة مميزة رئيسيـة في حركة الأدب الإسرائيلي، وهـو التأرجح الذي من الصعـوبة بمكان التنبـؤ بالفترة الـزمنية التي ستستغرقهـا إلى أن يحسم، وخاصـة إذا أخذنـا في الاعتبار أنـه خلال الثمانينيـات والتسعينيات بدأت تـدخل الأدب الإسرائيلي دائرة من الأدباء تستـوحي مصدرها الروحي من التقـاليد الدينية، مما سيـدفع إلى هذا الأدب على غرار الأدبـاء العبريين في عصر بياليك، عجنـون، نوعـا من العلاقـة مع النصوص المقـدسة ومع الـرموز القومية الـدينية (وإن كان هذا أكثر وضوحـا حتى الآن في الشعر لدى الشعراء المتمركزين حـول مجلة «دموي» أكثر منـه في النثر الأدبي) بما يعني أن الصراع سيستمر بين القـوى المتناقضـة داخل تيارات الأدب الإسرائيلي في العقود التالية.

المراجع والهوامش

(١) شاكيد جرشون: النثر العبري «١٨٨٠-١٩٨٠» (في فلسطين والشتات)، الجزء الثاني دار نشر «هاكيبوتس همئوحاد» ١٩٨٣، ص٢٨.
(٢) راجع بهذا الخصوص: شاكيد. جرشون. المرجع السابق ص ٣٦.
(٣) شاكيد جرشون: الأدب النثري العبري «١٨٨٠-١٩٨٠» الجزء الثالث «الأدب الحديث بين الحربين»، مقدمة أجيال البلد «دار نشر» هاكبوتس همئوحاد، ١٩٨٣.
(٤) شاكيد، جرشون، المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص١٨١.
(٥) راجع بهذا الخصوص: الشامي، رشاد (دكتور): الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي (دراسة في أدب حرب ١٩٤٨)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٨.
(٦) شاكيد. جرشون: المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص. ٢٠٠-٢٠٢.
(٧) الصبار: أورد جورج فريدمان عالم الاجتماع الفرنسي المعروف في كتابه «ماهي نهاية الشعب اليهودي» الملابسات الاجتماعية والتاريخية التي صاحبت إطلاق تسمية «الصبار». يقول فريدمان إن ذلك المصطلح أخذ يتردد في أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة، وانه استخدم للمرة الأولى في مدرسة هرتسليا الثانوية في تل أبيب، وهي مدرسة كانت تضم بين تلاميذها اليهود شبانا من مواليد فلسطين إلى جانب الذين هاجروا مع أبائهم، والذين كانوا غالبا ما يتفوقون في دراستهم على أولئك المولودين في فلسطين بسبب قدومه من حضارة أكثر تقدما. وفي محاولة لتعويض الشعور بالنقص كان اليهود من مواليد فلسطين يلجؤون إلى الإمساك بثمرات التين الشوكي وتقشيرها بأيديهم ويدخلون في مسابقات التقشير هذه مع أبناء المهاجرين، وكانت تنتهي عادة بأن يكسب أبناء اليهود من مواليد فلسطين هذا التحدي ويتمكنون من نزع القشرة الشائكة ليحصلوا على الثمرة الحلوة. ومن هنا التصقت كلمة «التين الشوكي» (الصبار) بهذه الفئة من اليهود مواليد فلسطين، ثم انتشرت التسمية لتغطي ما يسمى بجيل «الصباريم» الذي أصبح يقصد به أولئك اليهود الذين ولدوا في فلسطين ورغم تخلفهم الحضاري إلا أنهم أكثر قدرة على تحمل المشاق.
(٨) راجع بهذا الخصوص لمزيد من التفاصيل:
الشامي. رشاد (دكتور): الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، سلسلة عالم المعرفة(١٠٢). الكويت، يونيو ١٩٨٦، الفصل الثالث.
(٩) شاكيد جرشون: المرجع السابق (الجزء الثالث)، ص٢٠٨-٢١٠.
(١٠) هلفرين. يحيئيل: الثورة اليهودية (همهبيخا هيهوديت)، دار نشر «عم عوفيد»، تل أبيب، ١٩٦٠، الجزء الثاني، ص٣٦.
(١١) شاكيد جرشون: «موجة جديدة في الأدب النثري العبري» (جل حاداش بسبوريت هاعفريت)، دار نشر «سفريات هبوعاليم»، تل أبيب، ١٩٧١، ص٤٩-٥٠.
(١٢) نفس المرجع، ص ٤٦-٤٧.
(١٣) نفس المرجع، ص ٥٤-٥٩.
(١٤) حرب قادش هو الاسم الذي يطلقه الإسرائيليون على حرب عام ١٩٥٦.
(١٥) حرب الأيام الستة هو الاسم الذي يطلقه الإسرائيليون على حرب يونيو ١٩٧٦، وتسمى بالعبرية «ملحيمت شيشت هياميم» ويختصرون هذه التسمية بالحروف م. ش. هـ، وهي حروف اسم «موشيه» نسبة إلى موشيه ديان الذي يعتبرونه بطل هذه الحرب.
(١٦) أمير. أهارون: من الخوف إلى التخطي، جريدة معاريف ٢/ ٥/ ١٩٦٩. ص١٣.
(١٧) برطوف. حانوخ: «المنتصرون والمحاصرون» (هامنوتساحيم فيها مكوناريم) جريدة «معاريف» ٩/ ٥/ ١٩٦٩، ص١٣.
(١٨) كنيوك. يورام: «كل جيل يسلم للآخر السيف والاندهاشات» (كول دور ميشاليم لا آحير هيحاريف فيها تميوت) جريدة معاريف ٥/ ٤/ ١٩٦٩ ص٢٧.
(١٩) كوهين أدير: (الأدب الأصيل في عام ١٩٦٩ «هاسفروت هامقوريت بشنت ١٩٦٨» هاآرتس)، ٢٢/ ٩/ ١٩٦٨ ص١٦.
(٢٠) برويس، تيدي: سنوات بيجن في الحكم (الحلقة العاشرة) مجلة «صوت البلاد»، عدد رقم ٤٣، ٨ آيار/ مايو ١٩٨٥، ص٣٣.
(٢١) شاكيد. جرشون: موجة جديدة في الأدب العبري، المرجع السابق، ص٤٨-٧٠.
(٢٢) جيرتس. نوريت: تغييرات في الأدب العبري (تموروت بسفروت هاعفريت)، مجلة «هشفروت» (الأدب)، عدد ديسمبر ١٩٧٩ (٢٩)، جامعة تل أبيب ١٩٧٩، ص٦٩-٧٥.
(٢٣) جيرتس. نوريت: المرجع السابق.
(٢٤) إسحاق أورباز: «رحلة دانيال» (مساع دانيال)، «سفرياه لاعام» - مكتبة الشعب، دار نشر «عم عوفيد».
(٢٥) إسحاق أورباز: النمل «نماليم»، دار نشر «عم عوفيد» ١٩٦٨.
(٢٦) إسحاق أورباز: موت ليسندا، دار نشر «سفريات بوعاليم» (مكتبة العمل)، ١٩٦٤.
(٢٧) ا. ب. يهوشواع: «في بداية صيف ١٩٧٠» (بتحيلت كايتس ١٩٧٠) دار نشر شوكن، القدس- تل أبيب، ١٩٧٢.

(٢٨) عمـاليا كهنا كرمون : «قمر في وادي ايلون» دار نشر «هكبوتس همئوحاد»، ١٩٧١ .
(٢٩) أهارون ابيلفيلد : «الجلد والقميص» (هاعور فيهكتوينت) «سفرياه لاعام» دار نشر عم عوفيد ١٩٧١ .
(٣٠) شماي جولن : «موت أوري بيلد» (موتوشل أوري بيلد) «سفرياه لاعام» دار نشر عم عوفيد، ١٩٧١ .
(٣١) عاموس عوز: «حتى الموت» (عد مافيت) «سفريات هبوعاليم» ١٩٧١ .
(٣٢) حانوخ برطوف : «لمن أنت أيها الطفل» (شل مي أتاييلد) «سفرياه لاعام»، «دار نشر عم عوفيد»، ١٩٧٠ .
(٣٣) دافيد شحر: «أسفار القدس» (مجيلوت يروشا لايم) جزءان، «سفريات هبوعاليم»، ١٩٦٩-١٩٧١ .
(٣٤) أهارون أمير: «نـون ، أو تقرير عن صرعا من فتى شـاب» (نون، أو دواح عل صرعا» ميئيش تسـاعير)، «سفريات ماكـور»، «أجودات هاسوفريم» (اتحاد الأدباء)، دار نشر «ماسادا» ١٩٢٩ .
(٣٥) حييم جوري : «الكتاب المجنون» (هاسيفر همشوجاع)، «سفرياه لاعام»، دار نشر «عم عوفيد»، ١٩٧١ .
(٣٦) إسحاق شيلاف : «تحت شجرة التوت» (تحت هتوت)، دار نشر لفين إفشتين، ١٩٧١ .
(٣٧) شـموئيل يوسف عجنون : «شيرة»، دار نشر «شوكن» تل أبيب، القدس ١٩٧١ .
(٣٨) عاموس عوز: حب متأخر «أهافا متوحيرت» مجلة «كيشت» (قوس قزح) العدد ٤٩ ، خريف ١٩٧١ .
(٣٩) إيهود بن عيزر: «رجال سادوم» (انشى سدوم) دار نشر «عم عوفيد» سفريات يلقوط، تل أبيب ١٩٦٨ .
(٤٠) ميرون . دان : «تأملات في عصر النثر الأدبي» (هرهوريم بعيدان شل بروز)، ص ٤١٦-٤١٩ .
(٤١) نفس المرجع، ص ٤٢٣-٤٢٧ .

الاغتراب في الأدب العبري المعاصر

د. أحمد حماد

في المصطلح

على الرغم من أن مصطلح «الاغتراب» يعني في المناجم العربية النزوح عن الوطن[1]، إلا أننا يمكن أن نعثر في الكتابات العربية القديمة على أنماط أخرى للاغتراب تكاد تقترب به من المفهوم الذي حظي به في الفلسفة والفكر الغربيين. فهناك سياقات نفسية/ اجتماعية لهذا المصطلح يمكن العثور عليها في تراث اللغة العربية، بدءا من الشعر وحتى التصوف.

ومن المعروف أن مصطلح «الاغتراب» لم يصبح فلسفيا في الغرب إلا عند فشته (١٧٦٢/ ١٨١٤) الذي استخدم الكلمة الألمانية **Entaeussering** بمعنى تخارج الذات عن الموضوع. فالموضوع عنده من وضع الذات وتجل من تجلياتها. وبعبارة أخرى فإن العالم الظاهري (الموضوع) إنما هو من نتاج الروح (الذات)[2]. أما الاغتراب عند هيجل (الذي يعتبره الباحثون أبو الاغتراب) فقد كان اغترابا دينيا طبقا للتصورات المسيحية عن الخطيئة والسقوط والطرد والحرمان[3] ومع ذلك فإن الاغتراب عند هيجل في مرحلة الشباب كان يحمل دلالة سلبية غير مقبولة. إذ كان يعني في أغلب المواضع فقدان الحرية والتلقائية والحيوية وغير ذلك من مظاهر سلبية تتعارض مع الحرية وتحول دون أن يكون الإنسان واحدا، أي متناغما مع نفسه ومع العالم[4].

ومن هنا يمكن القول إن الاغتراب الهيجلي يبتلع الإنسان الفرد ويفقده حريته[5].

إلا أن مصطلح «الاغتراب» برز على سطح الحياة الثقافية العامة في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن، والتقطه بعض المفكرين المعاصرين، أمثال ماركيوز Marcuse وفروم Fromm وغيرهما، وهم أصحاب نزعة إنسانية اشتراكية متعددة الأصول والمصادر من ماركسية ووجودية وفرويدية وهيجلية. ويرجع إليهم الفصل في رواج هذا المصطلح في الغرب. فقد اتخذوه أداه كشف وفضح، وتوضيح ونقد في آن معا، لآفات مثل: الاستبداد السياسي، القهر الاجتماعي، والجحود الديني، والكبت الجنسي والتعصب بمختلف أشكاله(٦).

وبالتالي فإنه يكفي القول إن الاغتراب أصبح في العصر الحديث يعني إخفاء العجز، وتبريرا لقصور، وهروبا من مواجهة الواقع والحقيقة. أما أن يكون موقف انفصال واعتزال يتعين اتخاذه تمهيدا للكشف عن الحقيقة، فذلك ما لم يعد يعنيه الاغتراب عند أولئك الذين ينفسون عن بؤس الواقع بالشكوى فقط، والذين يتخذون من «الأنامالية» شعارا لهم (٧).

ومن هنا يمكن القول إن كل المعاني الفلسفية الحديثة تقريبا لمصطلح الاغتراب تدور حول محور واحد وهو «الانفصال» أي انفصال الفرد في إحساسه بوجود الآخرين، وانعدام القدرة على مجاراتهم مما أدى إلى شعور الفرد بضرورة الانفصال عن المجموع أو إحساسه بعدم وجود مغزى ذي قيمة للحياة مما دفعه إلى محاولة الانسحاب إلى داخل «الأنا» ليعيش في عزلة مع نفسه تاركا الحياة الجمعية (٨).

ويمكن أن توجز المعاني المختلفة لمصطلح الاغتراب في العصر الحديث على النحو التالي:

١ـ الاغتراب بمعنى الانفصال

وهو يصف الحالات الناجمة عن الانفصال الحتمي والمعرفي لكيانات أو عناصر معينة في واقع الحياة.

٢ـ الاغتراب بمعنى الانتقال

وهو المعنى المتمثل في النزوح عن الوطن.

٣ـ الاغتراب بمعنى الموضوعية

أي وعي الفرد بوجود الآخرين. فنظرة الفرد للآخرين كشيء مستقل عن ذاته بصرف النظر عن طبيعه العلاقات التي تربطه بهم، غالبا تكون مصحوبة بالوحدة والعزلة بدلا من التوتر والإحباط.

٤ـ الاغتراب بمعنى انعدام القدرة والسلطة

أي الشعور بالعجز وعدم القدرة على مواجهة الآخرين.

٥ـ انعدام المغزى

أي ضياع المغزى بالنسبة لحياة الفرد وانعدام إحساسه بقيمة الحياة.

٦ـ تلاشي المعايير (الانوميا)

أي أن المجتمع الذي يصل إلى هذه المرحلة يصبح مفتقرا إلى المعايير الاجتماعية لضبط سلوك

الأفـراد . أو أن معاييره التي كـانت تتمتع باحترام أعضـائه لم تعد تستأثـر بذلك الاحترام، الأمـر الذي يفقدهـا السيطرة على السلوك (وقد يكـون هذا النمط هو أبرز الأنماط الاغترابيـة وضوحا في الفكر الصهيوني).

٧ـ اغتراب العزلة

وهـو يستعمل في وصف وتحليل دور المفكـر أو المثقف الـذي يغلب عليـه الشعـور بـالتجـرد وعـدم الاندمـاج النفسي والفكري في المجتمع . فالأشخـاص الذين يحيون حيـاة عزلة واغتراب لا يـرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمـع . كذلك يبرز في أوضاع التمرد التي تدفع الأفراد إلى البحث عن بديل للقيم التي يعتمد عليهـا البناء الاجتماعي لمجتمعهم (وقد تجلى هذا النمط في محاولة مفكري وفلاسفة الصهيونية تغيير القيم اليهودية التي تواضع عليها المجتمع).

وهذا النمط الأخير يتميز عن باقي المعاني بكونه ينطوي على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته . (٩)

وفي هذه الدراسة سنحاول تحري بعضا من هذه الأنماط الاغترابية في الأدب العبري الحديث والمعاصر.

جذور الاغتراب في الأدب العبري

١ ـ الاغتراب التوراتي والتاريخي

من زاويـة الرؤية الـدينية لـلاغتراب، فإن رجال الـدين يرون أن الإنسـان المغترب يتعرض لـلاغتراب عن عقائده الروحيـة وهو يعاني أيضا من الانفصال عن التجارب الـزاخرة بالمعاني الروحية والأخـلاقية التي يخلقها التفاعل مع النـاس والنظم والذات . ولعل أي قـراءة لصفحات العهد القـديم يمكن أن تضعنا بـوضوح على ماهية الاغتراب في العهد القديم، حيث يمكن أن نلحظ فيـه عدة أنماط اغترابية . ولعل قصة آدم وحواء، كما جـاءت في التـوراة تضعهما في مصـاف أول المغتربين، حيث عـاشا تجربـة الاغتراب بسبب الشجـرة المحـرمـة وخروجهما من جنة عدن ومواجهة الحياة المزدوجة القائمة على الصراع الدائر بين الروح والجسد.

ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى أن اغتراب آدم وحواء ـ من المفهـوم الفلسفي وليس الديني ـ كان أول حالة بشرية للتمرد على السلطة المطلقة للرب وتفرده بالمعـرفة دون الإنسان، مما دفع آدم وحواء إلى محاولة التمرد على هذه الخصوصية الإلهية .

ولعل أبرز أنماط الاغتراب وأكثـرها شيوعا في العهـد القديم هو «الاغتراب المكاني كما تجلى في قصـة إبراهيم واسحق ويعقـوب» . وقـال الـرب لإبـرام اذهب من أرضك ومن عشيرتك ومـن بيت أبيك إلى الأرض التي أريك . ثم ارتحل إبرام ارتحالا متـواليا إلى الجنوب . (١٠)، «فقال لإبرام اعلم يقينا أن نسلـك سيكون غريبا في أرض ليسـت لهم» (١١)، «اعطى لك ولنسلك من بعـدك أرض غربتك» (١٢)، وانتقل إبراهيم من هناك إلى أرض الجنوب وسكن بين قادش وشور وتغرب في جرار (١٣) . وعن تغرب اسحق «تغرب في هذه الأرض فأكون معك وأباركك» (١٤) وعن اغتراب يعقوب «وسكن يعقوب في أرض غربة أبيه في أرض كنعان» . (١٥) وكذلك اغتراب قابيل بعد قتل أخيه . «تائها وهاربا تكون في الأرض» .

والشواهد التوراتية على هذا النمط الاغترابي كثيرة. ولعل فكرة الشعب المختار تعد في حد ذاتها قمة من قمم الشعور بالاغتراب في اليهودية. فطرح فكرة الإختيار هي في جوهرها انسحاب الحياة اليهودية من بؤرة العالم وتركيز الاهتمام على العلاقة المتفردة بين الرب واليهود دون باقي الشعوب، أي أنها بصورة أخرى «استئثار بالرب» أي اغتراب اثنى عن القيم الإنسانية الجمعية. كما أن سفر الجامعة يعد بأكمله نموذجا فريدا لاغتراب الأنا وشعورها بانعدام المغزى في الحياة. « باطل الأباطيل الكل باطل. ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس.. كل الكلام يقصر. ما كان فهو ما يكون.. وليس تحت الشمس جديد. رأيت الأعمال التي عملت تحت الشمس فإذا الكل باطل وقبض الريح». (١٦)

ويظهر أيضا انفصال الأنا عن الرب في سفر المزامير «إلهي لماذا تركتني إلهي في النهار ادعو فلا تستجيب. في الليل ادعو فلا هدو لي. عليك اتكل آباؤنا، اتكلوا فنجيتهم إليك صرخوا فنجوا.. أما أنا فدودة الإنسان، عار عند البشر ومحتقر الشعب كل الذي يرونني يستهزئون بي» (١٧). وكذلك «يا رب لماذا أقف بعيدا؟ لماذا تختفي في أزمنة الضيق؟» (١٨)

بل إننا إذا نظرنا إلى التاريخ الديني ككل أمكننا أن نلمس فيه بوضوح العديد من مظاهر الاغتراب. فالحياة اليهودية في مصر كانت اغترابا جماعيا لليهود. والتيه أربعين عاما في سيناء لم يكن تيها في الأرض بقدر ما كان فقدانا للقيمة الدينية واغترابا عن الهدف الديني. وتاريخ أنبياء العهد القديم هو في مجمله اغتراب عن القيم الاجتماعية السائدة. ورفض الأنبياء تحمل أعباء الرسالة هو أيضا نوع من التمرد المغترب بل إن تاريخ اليهود يعد ذلك عبارة عن سلسلة طويلة من صور الاغتراب المتعددة. فمنذ أن خرج اليهود من فلسطين على يد تيقوس الروماني (٧٠م) وحياتهم في الأندلس ثم انتشارهم في باقي الدول الأوربية هو ضرب من ضروب الاغتراب المكاني والحياة داخل «الجيتو» هي نمط من أنماط اغتراب العزلة. بل إن الحركة الصهيونية نفسها حركة مغتربة في التاريخ اليهودي بما حاولت أن تحدثه من تحولات في البنية الفكرية ، والدينية لليهود، وحتى حينما عادت الصهيونية باليهود إلى فلسطين زادت من حدة الاغتراب في الحياة اليهودية، حيث لم يجد اليهودي نفسه في الأرض الجديدة، ففقد الارتباط بجذوره الأوربية بما فيها من ثقافات ولم يستطع أن يضرب جذوره في الأرض الجديدة فنشأت لديه حالة غريبة من الاغتراب وهي بلا شك حالة مرضية عصابية، أو على حد تعبير أحد الأدباء اليهود الذين نزحوا إلى فلسطين «جسدي في فلسطين منذ عشر سنوات ولكني مكتئب. إنني حتى الآن لم أحضر إلى فلسطين. مازلت في الطريق». (١٩)

هكذا نرى أن الوجود اليهودي عبر التاريخ يتمثل في سلسلة طويلة من الصور الاغترابية قلما توفرت لدى أي شعب آخر عرفه التاريخ الإنساني. ولذا فإننا نرى أن دراسة الاغتراب ـ كظاهرة في الحياة اليهودية ـ هامة جدا في فهم العقلية اليهودية.

٢ـ اغتراب ما قبل الصهيونية

لا يمكن لأي دارس لظاهرة «الاغتراب» في الأدب العبري الحديث والمعاصر إلا أن يقف عند أديب لم يحسب على الصهيونية للتباعد الزمني بينه وبينها، إلا أنه يعد الملهم والأب الروحي للتمرد المغترب في الأدب العبري الصهيوني، وعنه نهل كل كتاب الصهيونية بعد ذلك. وهو الشاعر يهودا ليف جوردون (١٨٣٠ ـ

١٨٩١) الذي كـان يرى في القيم التوراتيـة نقطة الضعف الأساسية في الـوجود اليهودي . فلقـد تمرد جوردون على أخلاق أنبياء إسرائيل ، حيث كان يرى أنها السبب العميق في الخراب الـذي حاق باليهود واليهودية ، كما أنه رفض بسخرية مريرة الهدف التوراتي الـذي حاول أن يجعل من اليهود «مملكة من الكهنة وشعب مقدس» . وصب هذا الشاعر سهام غضبه على النبي «ارميا» الذي كان يرى أنه من أكبر عناصر التخريب في الحياة .

فأخلاقه وأخـلاق أنبياء بني إسرائيل هي الأساس الذي أدى بـاليهود إلى حياة الاتكالية وكـان يرى أنه لكي يحيا اليهـود حياة سليمـة لابد من التجرد من «ميراث الأنبيـاء» حتى ولو أدى ذلك إلى رفض «الكتـاب المقدس» نفسه . وفي خلال دعـوته إلى السخرية من الأخـلاق التوراتية والدعـوة إلى تغييرها لم يبحث عن التغيير في داخل اليهودية نفسها ، بل استعار أفكار ومفاهيم الحضارة الأوربية الغربية وحاول أن يطبقها على الحياة اليهودية . وقد سار على نهجه كل الأدباء والمفكرين الذين واكبوا الصهيونية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وربما كان هذا التناقض هو أحد أهم الأسس في ازدواجية الحياة اليهودية وتخبطها بين قبول التراث ورفضه .

ولقد استطاع جوردون أن يلخص نظـرة اليهودي الحديث للتقاليد الدينية اليهودية الموروثـة بقوله إن التوراة أدت إلى أن يكـون اليهـودي الحديث «ميتـا في الأرض . . حيا في السماء» . ولم يكتـف جوردون بـالتمـرد ضـد الروحانيـة المبالغ فيها ، بل تمرد أيضـا على الروحانية في حد ذاتها ، حيـث كان يرى أنها عدمت المعـرفة الحقة ، عدمت إعمال الفكر البشري . بل وصل به الأمر إلى حد الإعلان عن عدم وجود الرب فنراه يقول :

ولكن عبثا إذا قالوا أن هناك إله
الرب القوي ، الحاكم الأعلى
أين عدالته؟ لماذا لا يقيمها فينا الآن؟
هذا الشرير النهم الابر منا .
أو ربما صنع العدل هذه المرة
ومد لي يده التي بها عصا الغضب (٢٠)

في هذه القصيدة نجـد جوردون ينطلق بلا خوف معبرا عما يعتمل في نفسـه ، فهو يطلق غضبه على السماء بلا تردد ويسخر من الأنبياء . وهو هنا متأثر كثيرا بأفكـار اللورد بايرون ، الساخر الساخط على نظم العالم غير المنطقية وعلى اتهام الرب للإنسان بجريمة لم يرتكبها الإنسان ويعبر أيضا عن عدم إيمانه بالأفكار التي فرضتها القوى العليا على الإنسان وعدم تمشيها مع الواقع .

وربما كانت هذه النظـرة تجاه الموروثات والتي وضع بذورها جـوردون ، هي التي أدت إلى ظهور تيار واضح في الأدب العبري في بداية تسعينات القرن التاسع عشر ، الأمر الـذي يدفعنا إلى القول إن هذا الأدب في جوهره هو أدب المشكلة الدينية .

اغتراب «الأنا» عن الذات الإلهية

«حتى متى يـا رب ادعـو وأنت لا تسمع . أصرخ إليـك من الظلم وأنت لا تخلص . لم تـريني إثما ، وتبصر جورا ، وقدامي اغتصاب وظلم» . (٢١)

في هذه الفقرة من العهد القديم نجد الجذور الأولى لانفصال «الأنا» عن الذات الإلهية في الفكر اليهودي. فالنبي حبقوق في هـذه الفقرة يتشكك في العلاقة بين الرب والإنسان. فالإنسـان يصرخ إليه ولكنه لا يسمع، ويدعوه ولا يجيب وبالتالي فإنه يسهل الانفصـال بينهما، الأمر الذي قد يؤدي إلى اغتراب عن الذات الإلهية في رحلة التمرد على الرب، والتي قد تصل في إحدى مراحلها إلى الشك في الوجود الإلهي ذاته.

فلا عجب إذن أن نجـد في الأشعار الصهيـونية في بـداية القرن العشرين نفـس النبرة التي وردت في العهد القديم ولكنها هنا تأخذ صورة أكثر حدة تحت تأثير الفلسفات الأوربية وتحت تأثير النظرة الصهيونية العلمانية لعلاقة اليهـود بالرب الذي اختـارهم ثم تركهم نهبا لشعـوب أخرى. تحت كل هذه الظروف ظهـر تيار التمرد على الرب في الأدب العبري والـذي مر بعدة مراحل بـدءا من التمرد على سلطة السماء متمثلة في الـرب ومرورا بمرحلة البحث عن رب بديل وانتهاء بإعلان موت الرب واحلال الأنا «الإنسان» إله جديدا لليهود.

ويبدو أن عام ١٩٢٠ كان نقطة تحول كبرى في عالم شاعر الصهيونية الأول، وأمير شعرائها حاييم نحمان بيالك (١٨٧٣/ ١٩٣٤). ففي ذلك العـام ظهرت لـه قصيدتـان يمكن أن تضعانـا على الدرب في الفهم السليم لماهيـة علاقة الأنا/ الشاعر بالرب الخالق. وهما «ميثـاق النار» و«أمام دولاب الكتب»، حيث يبرز فيهما وبجرأة بالغة أزمة المعتقد الـديني لدى اليهـودي الصهيوني بعـد أن انهارت ثقة الأنا في العـالم الذي يمثلـه الرب و«ميثـاق النار» تفتح الهوات المأساوية في الصراع المتجدد بين الأنا والعالم على مصراعيهـا، وتنتهي باعتراف «الأنا» التي ظلت بلا منقـذ وبلا إلـه في رحلـة عذاباتهـا الكبـرى، عذابـات الفـرد. وفي «أمـام دولاب الكتب» [٢٢] حينما وقف الشاعر أمام تراث أجداده وهو في خزانة الكتب وقد علاه التراب، حيث قل رواده وقل من يهتم بكل ما جاء فيه، ينتهي لقاؤه به بفشل مأساوي. فالعالم لم يعد قادرا على أن يحمل «الأنا» من جديد.

ففي الفقرة السـادسة من «ميثاق النار» نجـد التعبير الشعري عن فقدان الإيمان بالقـدرة السماوية. حيث يفقد الشاعر الإحساس بالرسالة السماوية التي أعد اليهود من أجلها، ويعترف الشاعر بخراب «الأنا» خراب نفس الشاعـر، أو بصورة أكثر دقة، دمـار الهدف الذي يتساوى مع الـدمار النفسي/ الشخصي، حيث يعبر عن ضياع الشباب اليهودي الذي كرس للسماء التي خدعته وفرضت عليه تحمل أعباء الرسالة [٢٣].

شبابي، كل شيء أخذ مني
ولم تعطني (السماء) شيئا بديلا

إن وعد الرب كـان كاذبا. والعوالم التي تحدث باسمهـا خدعت الفتى/ الشاعر. فلم يعـد يؤمن بمصدر الرسالة الروحية. وبقى الفتى رسولا لا يؤمن براسله.

وفي قصيـدته «دولاب الكتب» حينما وقـف الشاعـر يخاطب الكتب الـدينية اليهـوديـة لم يسمع من داخل دولاب الكتب سوى هذه الكلمات:

إن همس تلعثمي
هو الذي يهمس في القبر
كعقد الأحجار الكريمة السوداء الذي انفرط
سطوركم وصفحاتكم ترملت
وكل حرف فيكم يتيم في نفسه

وهذا اليتم الفردي الذي يعيشه الشاعر يتماثل مع اليتم الكوني. وإحساسه بالانفصال التام والنهائي عن الماضي، الأمر الذي يمكن أن يقوده إلى العزلة الوجودية. حيث تنتهي القصيدة بالتطلع إلى الموت كحل وحيد لازمة الإنسان اليهودي المعاصر، بعد أن ضلت «الأنا» في العالم بلا حل ولا هدف. والقصيدة كلها تائهة في لغز «الأنا» المنفصل عن ذاته وعن الكون حيث تبرز مشكلة الموت لتحتل المكانة الرئيسية وتضعنا أمام جوهر جديد لها. حيث تتحد مشكلة الأنا مع الذات ومع الطبيعة في الموت لتصير في النهاية مشكلة واحدة.

ويمكن أن نلمح صدى بحث «الأنا» عن ذاتها المستقلة عن الذات الإلهية في قصيدة أخرى لبيالك تحمل علامة الاستفهام الأبدية التي لازمت الشباب اليهودي الحديث في أزمة بحثه عن هوية خاصة. قصيدة «من أنا وماذا أنا» (٢٤)، حيث تبرز هذه القصيدة في إطار نفسي يتجاوز مرحلة الإحباط. فالأنا مشبعة بمعرفة وحشية عن عزلتها. وهذه العزلة ليست حالة مرضية عرضية وإنما هي نتيجة لعدم الفهم. إنها عزلة مشروطة بعزلة الأنا أيضا. وإزاء حجم هذه العزلة تبدو كل العلاقات الإنسانية واهية. وتعترف هذه القصيدة بوضوح تام بانفصال الأنا عن العالم قبل أن يصل إلى آخر مظاهره. وهو جوهر العزلة والغربة واللاعلاقة بين الإنسان والطبيعة.

من أنا وما أنا حتى تسبقني الأشعة الذهبية.
وتلاطف وجنتي ريح خفيفة.
وما لجذوع الأشجار حتى تهفو إلي.
وما للعشب الندى حتى يقبل قدماي.

ونلحظ هنا أن عناصر الطبيعة «الأشعة» و«الجذوع» و«العشب» كلها تبدي قدرا لابأس به من اللامبالاه تجاه الأنا. فالأنا هنا منفصلة عن الطبيعة وفي نفس الوقت منفصلة عن الرب لأن الطبيعة من الرب وعدم اكتراث الطبيعة بالأنا هو ذاته عدم اكتراث الرب بالأنا.

وإذا تبارك اسمه، وفعل الكرم معي
فهاهي بركته وكرمه تأخرا في المجيء.

فالكرم الذي يتأخر أسوأ من عدم مجيئه بالمرة. فهذا الظهور المتأخر دليل على سلطان العقل في العالم. فالأنا ليست في حاجة إلى بركة الرب التي تأخرت ولا في حاجة إلى كرمه الذي يتلكأ في المجيء.

تأخرت بركة الرب، وتلكأ كرمه في الوصول
ولن يجدا عندي بعد الآن مكانا لهما.
فليذهبا إلى حيث يشاؤون، وأنا وحدي.
في صمتي، حيثما كنت أكون.

وبهذا يتضح أن الأنا منفصل أيضا عن مظاهر الألوهية الإيجابية. والأنا المنفصل عن الألوهية يتقوقع داخل نفسه، وصمت اللانهاية المزعج هو مكان اقامتها الوحيد.

وبما أن هذه القصيدة تعلن انفصال الأنا عن الرب، وعن الطبيعة في وقت واحد، فإنها تعلن أيضا ا الأنا في الذات. والقصيدة كلها ـ باستثناء الشطرين الأخيرين فيها ـ تعد بلورة لوصف عملية انسحاب ا إلى داخل الذات، ووقف أي رد فعل تجاه العالم المحيط. فرفض الأنا التجاوب مع العالم الخارجي وامتنا عن الرد عليه يتجلى في كثرة استخدام أداة النفي «لا» حيث تكرر استخدام أداة النفي ثلاث عشرة مرة مدار القصيدة. (٢٥)

لا أسأل ولا أحاول ولا أطلب شيئا
اللهم إلا حجرا واحدا تحت رأسي
حجر يابس، بساط من الأحجار لا مثيل له
وتهب شرارة النار من داخله.
أحتضنه، التصق به، أغلق عيناي وأتجمد
ويصمت قلبي كقلبه.
لا يأتيني حلم ولا نبوءة، ولا ذكر ولا أمل.
بلا أمس ولا غد.
ويتجمد كل شيء حولي، صمت العالم يبلعني.
لا يخرقه صوت ولا همس.
لا تنزل الشجرة أوراقها علي ولا يتحرك لي عشب
ولا يميل إلى جذع
يمر على شعاع الأرض ولا يراني.

وكما يظهر من هذه القصيدة فإن الصديق الوحيد الذي يريده الشاعر هو «الحجر» رمز الصمت والسكون. رمز عدم التجاوب مع العالم الخارجي. رمز الجمود واللاعلاقة. رمز الموت. وتبدو القصيدة كلها كما لو كانت تطلعا للموت. وهذه الرغبة العارمة في الموت هي في حد ذاتها رغبة في تحريك «الأنا» ودفعها إلى عدم الخضوع لإغراءات الرغبة الحسية في ظواهرها المختلفة (ويتجمد كل شيء). ومرة أخرى يظهر «الصمت وهو الوضع الملائم للأنا الرافضة «صمت العالم يبلعني» و«في صمتي حيثما كنت أكون».

كما أن هذه القصيدة تعلن أيضا الرفض المطلق لتحمل أعباء الرسالة. الرسالة التي يفترض أنها ستقيم جسورا بين الأنا والعالم، الغير والرب. والأنا في هذه القصيدة تنغلق تماما أمام «الحلم والنبوءة». وإنها مجرد حاضر يبعث على اليأس بدون أي علاقة بما كان وبما سيكون. وتتلخص اللحظة الوجودية من أي استعباد للماضي والحاضر. «لا ذكر ولا أمل» لا أمس ولا غد، فالحجر ليس له ذاكرة تاريخية. ولذلك لا يوجد له أيضا أمل.

وتصل بنا القصيدة في نهايتها إلى إقرار احتقار الرسول لرسالته وكفر المختار بالخلاص وكفر الرسول بباعثه.

ولعل انفصال الأنـا/ الشاعر عن عـالم الموروثات الدينية يتجلى في هـذه القصيدة، بوضـوح إذا رجعنا إلى قصة يعقوب كما جـاءت في التوراة، حيث عقد عهد صـداقة بينه وبين الحجر حينما هـرب من بئر سبع، من بيت أبيه خشية تهديـدات أخاه عيسو [٢٦]. فالرب التوراتي يحكم على مختاريه بـالعزلة، بل انه يفصلهم أيضا عن العالم. فهذا ما حـدث أيضا مع إبراهيم قبل أن يحدث ليعقوب. [٢٧] وإذا كان المختـار التوراتي كلما زاد انفصاله عن العالم زاد ارتباطه بالرب فهو هنـا، في العصر الحديث، كلما زادت عزلته زادت غربته. وقد يذكرنا هذا الموقف للأنا/ الشاعر بقصيدة أخرى كتبها الشاعر اسحق لمدان (١٨٩٩ ـ ١٩٥٤) بعنوان «لأن الشمس قد غابت» حيث جاء فيها على لسان يعقوب:

أين أنا يا حبيبي الرهيب، الذي أحاطني بالظلمة

إذا كان عندك ما تقوله لي

فليكن رسالة حب

انثرها تحت قدمي مثل العشب الأخضر

كسجادة الربيع الخضراء

أنشرها على العالم، دع كل إنسان يسمعها.

. . . . . .

آه يا حلم المن، يا سراب.

يا من يتركني خالي الوفاض، ويجعلني صفر اليدين

. . . . . .

اتركني، ليكن نوراً

فلتشرق شمسك يا إلهي.

ولكن نور الرب لا يظهر وشمسه لا تشرق، حيث يسود الظلام في الكون وفي نفس الشاعر أيضا ويبقى في حيرة من أمره يتخبط داخل هـذا الاختيار القهري الـذي يفرض عليه ولكنـه لا يريده. الاختيـار الذي يتمثل عنده في العـلاقة مع الـرب ـ بالمن الخبـز الذي لا كـد فيه ولا تعب. بالسراب، الاختيـار الذي يفـرض عليه الظلمة. ولذا فهو يصرخ في النهاية قائلا:

إذا كان هذا هو الحب. فاكرهني يا حبيبي.

واتركني انضم إلى صغار العالم.

ولكن هذا النور الذي يطالب به لمدان ويسأل الرب أن يظهـره ولكنه لا يظهر، نجده عند بيالك يتلكأ هو الآخر في المجيء، بالضبط مثل العدل الإلهي أيضا.

لقد تأخر قدوم الضوء، وضعف النور

عن أن يجيبني

شمس واحدة في الأفق، وأغنية واحدة في القلب

لا ثاني لها [٢٨]

وعبثا كـانت صلاة كلاهما للضوء . فقـد أصيبا بالإحباط من «النـور» الذي يتلكأ في المجيء . ولا يستطيع أن يبعث فيها الحيـاة . «النور» الـذي تأخر في المجيء يشبـه بركة الـرب وكرمـه الذي تأخـر أيضا في المجيء . الكرم، الضـوء، البركة، العـدل . كلها تأخـرت في المجيء . فالعـدل الذي يظهـر «بعد فنـائي» يحمل نفس الخلفية النفسية لمفهوم «النور الذي تأخر في المجيء»، ولذلك الخلاص الذي تلكأ أيضا في المجيء في «عرفت في ليل الضباب» .

آه، من يتيح لجميع
حزنكم الكبير
في أحضان العالم كله
. . . . . .
وبلا صورة ولا قول يصرخ إلى الهاوية وإلى السماء
ويعوق خلاص العالم (٢٩)

وبالتدريج تفقد الصورة معناها . وقد ألمح الشـاعر هنا إلى الحل الجديد الذي يطرحه لعودة الأنا إلى ذاتها . لقد تعرفت الأنا على فـرديتها وأصبحت هي الوسيلة والهدف في آن واحد . وهنا نصـل إلى معاناة الفرد التي لا تعويض لها إلا:

«أغنية واحدة للقلب لا ثاني لها» .

أي «الضوء» الـوحيد، الداخلي، الـذي يضيء النفس ولا ثاني له . كما أن هنـاك «شمس واحدة في الأفق» من الخارج، من العالم، ولا يـوجد ما تتـوقعه لا من فوق ولا مـن تحت . لقد اكتفت الأنا بنـورها هي، حيث بدأت تعـرف الطريق إلى ذاتها . ولكـن هذا الطريـق صعب، فمازال الطريق طـويلا إلى عـودة الأنا إلى ذاتها . فالأنا مازالت تشك في قـدرتها ولا تجد ما فيه الكفاية من المؤن والملجأ في ذاتها، مازالت ضالـة في قصور قواها عن ملء الفراغ في العالم .

. . . . لقد نبع في داخلي مصدر الضوء
ويبس قطرة قطرة .
واشتعلت في قلبي جمرة .
وانطفأت شرارة شرارة . (٣٠)

وهذه الرحلة نحو اتحاد الأنا في الذات ضـد الذات الإلهية في شعر بيالك إنما تعبر عن انقسام نفس الأديب على ذاتها وهي في رحلة اغترابها الديني عن الرب .

وإذا كان الأمـر كذلك لـدى بيالك . فقـد ظهر يـوسف حاييم بـرينر ليعبر عن هـذا بصورة أكثـر حدة . فقول:

«أنا يسعدني أن امحو من صلاة اليهودي المعاصر كلمـة «أنت اخترتنا» في أي صورة كانت، ولو تمكنت من أن أفعل ذلك اليوم لفعلته . أريد أن أمحو الآيات القومية المزيفة حتى لا يبقى لها أي ذكر . . . وبدلا من الإيمان

بـالرب الـذي فقـدناه جميعـا إلى الأبد. ابحثـوا عن إيمان جـديد، وبقـوة إيماننـا الكبير، أعدوا لمقـدم المسيح «الآن».

ونصل إلى المحطـة الأخيرة في رحلة بحث الأنـا عن الـذات حيث يتم الإعلان عن مـوت الـرب. فهاهـو الشاعر زلمان شنياؤور (١٨٧٧/ ١٩٥٩) يقول:

لقد مات الرب، ولكن لم يبعث الإنسان بعد لقد حفظت الشرائع ولم تخرج الحياة بعد إلى الحرية
تعفنت التقاليد المقدسة في قبور مظلمة
ولم يتبق شيء منها، ولا من ربها المتعفن
ولم يزهر شيء على قبرها
لقد خلا فضاء العالم بموت الرب (٣١).

ويظل شنياؤور هنا لا يحتقر الجمـوع التي تعيش على تقاليد وعادات موروثة، بـل يحتقر أيضا الطرق التي رسمها الرب لهذا العالم ويتهم شرائع الرب بالتعفن داخل قبورها المظلمة التي استقرت فيها.

وفي قصيدته «العصور الوسطى تقترب» نجد اتجاها واضحا «لتهويد الأنا» المتمرد، حيث اتحدت الأنا غير الاجتماعية في ذاتها.

حينئذ ستؤمر بإنزال الستار، إنزال روحك الغائرة
وتبقى وحيدا مع انتصارك، قبل انتقال كل العالم إلى فترة الاخوة الكبيرة، وإلى الرب الذي لم يتنبأ به الأنبياء.
وإلى حياة لم يحلم بها الشعراء. استعد للمشهد العظيم.
أيام انتقال جديدة تقترب.

. . . . .

ولكن إذا حكم على كل شيء بالفناء
ولم يظهر النور بعد أن خبا وجرفه الكون الموحش
وطحنكم بأسنانه إلى الأبد وزيت محوره بدمكم
وقطعت الشعوب عهدا لسحبكم إلى طرقها الوحشية
دون أن يتاح لكم أن تمضـوا وحدكم في انتظـار نبوءتكم في الأرض وحينئـذ مالكم جميعـا والسلام؟ اسرعوا بدمار العالم. (٣٢)

ومثل أغلب أعمال شيناؤور، نجد أن هذا النشيد للفناء الكامل، يستمـد إلهامه الألوهية غير المطلقة للأنا الأعلى، الذي يبسط يده الآن على العالم بعد أن خـلا من إلهه الحقيقي. وعلى الرغم من كل ما تفعله الشعوب الأخرى الغريبـة عن الرب مع أبناء الرب إلا أن هذا الـرب لن يعود ليأخذ زمام المبادرة من جـديد، لأن الواقع سيعود إلى نقطة انطلاقه إلى الصمت والخراب، إلى الفناء والعدم.

وهكذا نـرى أن ضياع الأنا في رحلـة بحثها عن الـذات في الأدب الصهيوني يعكس مدى خطـورة الضياع

القـومي ويبرز كل الإحبـاطات لـدى مبشري الاحيـاء العلماني، وبما أنـه قد فقـد الأمل في العثـور على رب في السماء، بل لقد تقطعت كل العلاقات بين الأرض والسماء، فقد انخرطت الأنا اليهـودية في عزلة متطرفة بعد أن فقدت إلهها.

«لقد ضاعت مني نبوءاتي وتنكرت روحي لك»

لقد ضاعت الروح القدس من «الأنا»، وضاعت أيضـا من المجموع وبقيت العزلة والوحدة واليتم الكوني. ولم يبق للأنا سوى الضياع.

وهكذا نـرى أن الاغتراب الديني كـان يشكل جوهر الفكـر الصهيوني في بدايـة القرن العشرين. فـالحركة الصهيونية هي الحركـة التي تمكنت الرجعية اليهوديـة عن طريقها احتواء التيـارات الإصلاحية التي انتشرت في صفوف اليهود في أواخر القرن التاسع عشر. وقد نجحت الصهيـونية في إنجاز عملية الاحتواء هذه بأن قدمت نفسها على أنها حركة متمـردة على الذات اليهودي القديم ومغتربة عنـه. تحاول طرح تصور علماني للشخصية اليهودية.

ولكن حينما انتقلت أرضيـة الصهيونيـة إلى فلسطين واصطدم اليهـود هناك بـواقع مغايـر تماما وعـدتهم به الصهيونية فهل عثر اليهودي على ذاته في فلسطين؟

إن الواقع المعـاصر في فلسطين يثبت عكس ذلك تماما. وأن الأنا العبري الـذي نصبته الصهيونية إلها جـديداً لليهود لم يكن سـوى سراب ووهم خدع بـه اليهود وبعـد أن فقدوا إلههم التـاريخي وفقدوا أيضـا إله الصهيـونية، الوهـم الجديـد، يعيش اليهودي المعاصر بلا غـاية ولا هدف بعـد أن فقد ربه مع الصهيونيـة ولم يجد نفسه، وإذا كانت الصهيـونية قـد حاولت من خـلال الأعمال الأدبية أن تخلق الأنـا الجديد في فلسطين، يهوديـا منفصلا عن ماضيه الديني، يعيش اللحظة الحاضرة فقط ويأمل في مستقبل جديـد، فإن هذه المحاولات لم تخلق يهوديا سويا في فلسطين، الأرض الجديدة، ولكنها خلفت يهـوديا يحمـل على كتفـه نير ماضيـه ولا يعرف مستقبلا له.

وهـذه الحالـة الاغترابيـة التي يعيشهـا اليهـودي الآن في فلسطين هي وحـدهـا التي يمكن أن تفسر لنـا السلوكيات الصهيونية في فلسطين.

الاغتراب المكاني

حينما انتقل مركـز الأدب العبري ليمارس نشاطه في فلسطين لم ينتقل إليها على أنـه استمرار للأدب العبري في أوربـا، بل انتقل على أنه تحول في الصـورة والمضمون فتمشيـا مع الخط الصهيوني/ السيـاسي لم تعد هنـاك حاجـة لطرح الموضوعـات التقليديـة بل حتمت عليه الحاجة البحث عن مـوضوعـات جديدة وصـور تلائم الوضع الجديد الذي تسعى الصهيونية إلى تحقيقه.

ولقد عكست الخطوات الأولى للوجود اليهودي في فلسطين مخاوف المستوطنين الجدد. الخوف من مستقبل غير واضح المعالم. والخوف من أن تضيع أقدام هذا الجيل في مصير مجهـول. وانعكس هذا الخوف وهذا التوتر على الصورة الأدبية. فقد ظل هناك سؤال أساسي يلح على وعي الأدباء الذين نزحوا إلى فلسطين: ماهي صورة الوجود في فلسطين؟ وهل ستحدث فعلا الثورة التي في داخلهم التحول الوجودي المطلوب؟

ولعل هذه الفقرة من يوسف حاييم برينر تعكس لنا هذا القلق بكامل حدته: «وهنا (في فلسطين) يظهر أنه لا فرق.. المنفى في كل مكان... لا فرق، لا أمان. فيم نأمن هنا؟ ملاك الموت في كل مكان.. وعيونه في كل مكان نذهب إليه، نفسي خاوية من الحلم، حلم الدماسبورا.. أنا شخصيا لست أفضل من كل اليهود. ولكن إذا كان لايزال هناك يهود في العالم وإذا كان لابد من التحدث، ويصلهم صوتي لصرخت قائلا: لا تعلقوا آمالكم على هذا الحلم. انه حلم أجوف، حلم باطل بكل صوره. وإذا كان هناك بقايا من شعب، وإذا كان في مقدورهم أن يشعلوا شموعهم في أماكن تواجدهم، فليفعلوا ذلك وليكن وجودهم هناك.» (٣٣)

وهكذا نرى أن تغير المكان وإنتقال الأدب العبري إلى فلسطين ساد معه إحساس عام بأن المكان الجديد لن يغير شيئا من المصير اليهودي. وهذا التوتر لازم الأدب العبري في تلك الفترة. وأدى إلى ردود فعل مختلفة تتراوح بين الاقتناع والارتباط بهذا الواقع الجديد وبين اليأس والإحباط منه.

وأدباء الهجرتين الثانية والثالثة (٣٤) هم الذين شكلوا وجه الأدب العبري في فلسطين. كما أنهم أيضا الوجه الأدبي للصهيونية السياسية. وكان أغلب أدباء هاتين المجموعتين على وعي كامل بوضعهم الجديد وبأنهم مقتلعون من أرض أوربية ليعاد زرعهم من جديد في أرض شرقية. وعلى الرغم مما كان لدى بعضهم من حماس للالتقاء مع الأرض الجديدة، إلا أن أغلبهم كان على وعي كامل بأنه مازال ينقصهم الارتباط بالأرض. وقد عبر عن هذا الوضع الجديد أحد الأدباء في رسالة بعث بها إلى صديق له يقول فيها:

«جسدي في فلسطين منذ عشر سنوات ولكن روحي مازالت تائهة في المنفى... أتطلع لأن أغني ولكني مكتئب. إنني حتى الآن لم أحضر إلى فلسطين، مازلت في الطريق.» (٣٥)

وإذا كان أبناء هاتين الهجرتين قد اعتقدوا أنه في فلسطين سوف تتحقق كل الآمال الصهيونية فإنهم سرعان ما شعروا بأنهم تعلقوا بآمال واهية، ولذا فقد عاد الكثير منهم من حيث أتوا.. أما الذين بقوا في فلسطين فقد انتجوا أدبا أكدوا فيه قيم الصهيونية.

وهذا الازدواج بين الآمال الصهيونية وحقيقة اليأس الذي أصاب رواد هاتين الهجرتين هو وحده الذي يمكن أن يفسر لنا أبطال القصص العبرية التي أنتجها يوسف حاييم برينر وشموئيل يوسف عجنون سميلانسكي يزهار وغيرهم. فهو من ناحية أدب طلائع استيطان ومحاربين من أجل السيطرة على الأرض. ومن ناحية أخري تبدو شخصياته وهي على حافة الجنون والضياع. وهي في هذا تعبير عن فقدان الطريق أكثر مما هي تعبير عن شخصيات طلائعية تريد أن تبني وتعيش على أرض جديدة.

ففي افتتاحية قصة «الشتاء» ليوسف حاييم برينر. نجد البطل يقول:

«كلمة عبري لا تعني أنني لدي ماض من البطولات. لأنني ببساطة لست بطلا، إلا أنني أريد أن أسجل هذا الماضي، ماضي اللابطولة. لقد سجل ماضي الأبطال من أجل العالم وبه تهتز أرجاء العالم. أما ماضي أنا، ماضي اللابطولة. فإنني اكتبه لنفسي وفي السر.» (٣٦)

ولعل هذه الافتتاحية تعكس لنا مدى التصور الصهيوني لليهودي حال انتقاله إلى فلسطين. انه حينما انتقل إليها عاش في أوهام البطولة. بطولة الفاتح الغازي التي صورتها له الصهيونية. ولكنه في قرارة نفسه

يعترف بأنـه ليس بطـلا ولا يملك أي مقـومات يستمد منها العون لتجعل منه هـذا البطل الفاتح. أنه يعترف بينه وبين نفسه بضعفـه وفشله في أن يخلق توازنا بين ما سعى إلى تحقيقه وبين حقيقتـه كيهودي لا يملك سوى معتقده الديني الذي دفع به إلى فلسطين من خلال الصهيونية السياسية.

وهذه العـلاقة بين ضعف أبطالـه وبين قوة الواقـع الجديد هي مصدر معـاناتهم. ووضعهم كمغتربين لا يملكون حولا ولا قوة هو الذي يضفي عليهم شيء من هالة البطولة التي لم يخلقوا لها.

«كلهـم ايوب. جالسون في معاناتهم، يوبخون أنفسهـم بـاعترافات بائسة، ويعودون يدافعون عن أنفسهم من جديد.» (٣٧)

وأغلب أبطـال برينر يتحـركون من خـلال الأصل الأيديـولوجي أو الـوعي الاجتماعي. وهـو في وصفه لهم يميل دائما إلى وصفهـم كذبابات تائهة.

«فنظـره لحظة حديثـه كـان يشبه إلى حـد كبير الـذبابـة المبللـة، التي تخبط بمؤخـرتها على مستنقع ملىء بالسوائل العكرة.» (٣٨)

«من المتهم؟ المدرسـون؟ أم التلاميذ أنفسهم؟ إنهم يحومـون ويحومون كـالذبـابات في كأس فـارغ يحاولون الصعود ثم يسقطون. من يصعدهم؟ من يمد لهم يده؟ من ينقذهم من هذا الفراغ؟». (٣٩)

وهكذا صـور برينر اليهودي في أولى خطـواته في فلسطين كالذبـابة الحائرة. انه مجرد مخلوق تـافه لا يملك القـدرة على تحديـد مصيره وينتهي به الحال إمـا إلى الجنـون أو النـوم في محطة قطـار. أو انتظـار الموت ككلب بائس. ودائما تدور في أحاديثهم تطلعات قوية للموت كخلاص.

«أمـوت في فترة شهر فبرايـر. في ليل بـارد. اختفي عن عيـون الشرطي بجـوار السور وتخرج روحي بسـلام لأن ذلك سيكون هو الألم الأخير. وسأعيش على الذكريات، ذكريات طفولتي حتى ألفظ آخر أنفاسي.» (٤٠)

وهكذا نجد بطل برينر ـ اليهودي الجديد في فلسطين ـ إنسان يتخبط بين الاحتفاظ بالماضي اليهودي وبين رفضه. أو كما أراد له بـرينر أن يكون. انه يريده أن يـرفض اليهودية التاريخية، مصـدر ضعفه، ويخلق يهوديا جـديـدا في فلسطين. يعيش على حيـاة العمل ولا يتبـاهى بماضيـه ومـاضي أجـداده، فهـو مـاض مفلس. وذكريات طفولته بائسة. والموت أفضل له من أن يعيش على ذكريات هذا الماضي.

«أنـا يسعدني أن أمحو من صـلاة اليهودي كلمـة «أنت اخترتنا» في أي صـورة كانت. ولـو تمكنت من أن أفعل ذلك اليـوم لفعلته. أريـد أن أمحو الآيات القوميـة المزيفة حتى لا يبقـى لها أي ذكر. لأن الفخر القـومي الخاوي والتفاخر اليهودي الذي لا مضمون له لن يعالج ما أصابني.» (٤١)

ولعل خير من عبر عن هـذه الحالة الاغترابيـة، الأديب حـاييم هزاز (١٨٩٨ ـ١٩٧٣) أحد رواد الهجـرة الرابعـة إن لم يكن أهـم أديب فيها على الإطلاق، خـاصة وأنه جسـد في أعماله الكثيرة كل ما يعـاني منه يهودي تلك الفترة واليهودي الذي جـاء بعده. لقد أعلن صراحه يأسه مـن اليهودية انطلاقا من يأسـه من الصهيونية ومن كل تطلعاتها في فلسطين.

فإذا نظرنا إلى الأعمال التي قـدمها هزاز بمنظور فوقي أمكننـا أن نرى في إنتاجه من البداية إلى النهـاية إنتاج

رافض للواقع اليهودي، ورافض أيضا ليهودية الشتات ورافض لليهودية الحديثة التي أوجدتها الصهيونية في فلسطين.

وقد عبر عن كل أبناء جيله الذين ضاعو في متاهة البحث عن هوية خاصة يتسم بها اليهودي عبر هذه المسيرة الطويلة. وهو في الحقيقة خير مثل للأديب المغترب. إذ يمكن أن نسميه بصورة أكثر دقة أديب يشعر بالعزلة. ويمكن أن نلمس هذا بوضوح في أعماله التي كتبها في فلسطين بعد أن اصطدم بالواقع اليهودي هناك. وإذا كان مفهوم اغتراب العزلة يقدم لنا الأشخاص الذين لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع. ويبرز ذلك في عدد من المؤشرات منها عدم مشاركة الأفراد المغتربين لبقية الناس في مجتمعهم فيما يثير اهتمامهم [٤٢] فإن «يودكا» بطل قصته «الموعظة» يعد التجسيد الحي لهذا النمط الاغترابي. ويمكن أن نلخص فلسفته في جملة واحدة «أنا اتمرد إذن فأنا موجود». وتكاد تنطبق هذه المقولة على كل ما جاء به يودكا في القصة من آراء في الفكر اليهودي. فهو رافض لليهودية والصهيونية ككل. متمردا على كافة أشكالها وصورها.

«إنني أريد أن أعرف ماذا نفعل هنا في فلسطين؟...»

إنني لا أحترم التاريخ اليهودي. فليس لدينا تاريخ بالمرة... لسنا نحن الذين صنعنا تاريخنا وإنما صنعته لنا الشعوب الأخرى... إنه لا يخصنا. إنه لا يخصنا بالمرة.

أيها الناس ليس لنا تاريخ. فنحن منذ اليوم الذي خرجنا فيه من فلسطين ونحن شعب بلا تاريخ. أنتم معافون. اذهبوا لتلعبوا كرة القدم.

«إنني أعرف أن هناك بطولة في صمودنا أمام كل ما تعرضنا له. لقد وضعت هذا في الاعتبار أيضا... ولكن هذه البطولة لا أهضمها ولا استسيغها... هذه البطولة هي ضعفنا. لقد بدأنا نتفاخر بهذه البطولة ونتباهى بها» الواحد منا يقول: انظروا كم من الإهانة والخزي تحملت! من مثلي؟ إننا لا نتحمل الآلام فقط بل أكثر من ذلك إننا أيضا نعشق الآلام.. إننا نريد الآلام ونسعى إليها، نشتاق لها. فبدونها لاحياة لنا. هل رأيتم عمركم يهوديا بلا آلام؟.

«انظروا! حتى هنا، الاستيطان القديم، كل اليهود الاتقياء والورعين، وكل اليهود في كل زمان ومكان. الا تدل وجوههم عليهم وهم يعلنون ويقولون، نحن لسنا صهاينة. نحن يهود نخاف الرب. نحن لا نريد دولة عبرية ولا وطن قومي».

إن الصهيونية ليست استمرارا. ليست علاجا لمرضى. هذا هراء! إنها اقتلاع وهدم. إنها عكس ما كان. إنها النهاية.. وتقريبا ليس لها علاقة بالشعب. يؤكد أنها حركة غير شعبية.. إنها تصرف انتباهها عن الشعب، تعارضه، تسير على غير هواه ورغبته. تتآمر عليه، تقتلعه، تنسلخ عنه إلى طريق آخر. إلى هدف بعيد، هي ومجموعة الرجال الذين على رأسها. إنهم نواة لشعب آخر. [٤٣]

وفي الحقيقة فإن تمرد «يودكا» في القصة (وهو ممثل لكل يهود الاستيطان الجديد في فلسطين) راجع إلى إخفاقه في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم الخارجي.

وإذا كان التمرد يقـوم أساسا على الإحساس بلا معقوليـة الحياة مع معاناة تجربة الوجـود وعدم القدرة على التكيف معها. وهـذه التجربـة عبارة عن موقف وإنسـان والإنسان يدخل الموقـف ويحس به ضاغطـا عليه، يحس به بظلمـه وهو لا يـدركه لأنـه فوق مستـوى الإدراك. ومع ذلك يريـد الإنسان أن يفهم وهـو يسعى إلى ترتيب كل هـذه الفوضـى ليستطيـع أن يفهـم. فهذا بالضـبط هو ما فعلـه يودكـا. انـه لا يستطيع أن يهضم التاريخ والفكر اليهودي، لا يستسيغه. وبالتالي تفجرت لديه روح التمرد عليه.

وفي الحقيقـة فإن التغييرات السريعـة التي تعـاقبت على الوجـود اليهـودي في فلسطين قبل عـام ١٩٤٨، والتفاوت الاقتصادي الكبير الذي بدأ يأخذ شكله بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، كلها أدت إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية لـدى اليهودي، وإلى إدراكه لانهيار القيم والمعايير التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته وإلى وقوفـه على جمود هذه القيم وعدم فعاليتها. كما أدى ازدياد التنـاقض بين القيم الحقيقية والواقع الذي يعيشه إلى تفاقم إحساسه بالغربـة وبهامشية وضعه أمام المؤسسات السياسية وبتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجي منفصل عن ذاته. وإذا كانت معانـاة يودكا تنتهي بالإخفاق والإحباط الكامل فإن ذلك نتيجة للتنـاقض في بنيـة البطل النفسية والفكـرية. وانفصـال الحقيقة الـداخلية المتناقضـة المنقسمة مـع بنية المجتمع وظـروف العمل السياسي السري الـذي كان يعاني بـدوره من الانشقـاق الداخلي والتبايـن بين الفكر النظري والواقع الاجتماعي الذي يعيشه البطل.

انفصام الشخصية اليهودية

إذا كـان بطل هـزاز قـد انسلخ عن الـواقع وتقـوقع داخل ذاتـه، فإن هناك أديبـا آخـر، يهودا عميحـاي (١٩٢٤) يعـرض أبطالـه الذين لم ينجحـوا في التأقلم مع الـواقع اليهودي الجديـد في فلسطين. فهاجـروا إلى الماضي من أجل البحث فيه عن هويتهم المفقودة.

وهذه النظرة الجديـدة إلى الواقع الجمعي اليهودي ـ كما عرضـت في قصص ى. عميحاى ـ جعلت البطل ينطلق نحـو رؤى جديـدة تختلف عن الرؤى التي حـاولت الصهيـونية أن تفرضها عليـه، وأدخلته أيضـا في مواجهات مع أوضاع العالم الغربي التي انفصل عنها ثم حاول العـودة إليها مرة أخرى فلا هو اندمج في الواقع الفلسطيني ولاهـو نجح في التأقلم من جديـد في الواقع الأوربي الـذي انسلخ عنه. وبـالتالي فقد عـاش بطل عميحاي خارج إطار الزمن التاريخي. وجاءت عودة الأنا/ البطـل في أعمالـه إلى العالـم الغـربي عـودة إلى أحـاسيس الخـوف والعزلـة والاغتراب. [٤٤]

وتعد روايته «ليس من الآن ولا من هنا» (١٩٧٥) علامـة بارزة في طريق الهجرة إلى الماضي للبحث فيه عن الهوية المفقـودة. وبالتالي فإنـه يمكن القول إن مشكلة الهويـة تحتل مكانا رئيسيـا في هذه الروايـة. فهي رواية مـزدوجة الاتجاه تتحـدث عن محاولات البطل «يـوئيل»، عـالم الآثار، البحث عـن هويتـه فيعيش منفصما في حدثين ومكانين مختلفين في آن واحد.

الحدث الأول يقع في القدس ويدور موضوعه حول الحب والخيانة. فالبطل «يوئيل» يخون زوجته مع الفتاة الأمريكيـة «باتـريشيا». والحدث الثـاني يقع في ألمانيا. ويـدور موضـوعه حـول عودة البطل إلى مكـان ولادته للانتقام لروث صديقة الطفولة التي لقيت حتفها في أحداث النازي، وفي نفس الوقت يحاول استرجاع طفولته

الضائعة. وإذا حللنا شخصية البطل «يوئيل» سنجد أن عميحاي يجعل كلا الحدثين ـ الألماني والقدسي ـ انعكاسا لعالم البطل. فالحدث الألماني يعكس ما يحدث في الحياة الداخلية للبطل في الحدث القدسي. والحدث القدسي يعكس بدوره الاعتمالات النفسية في حياة البطل في الحدث الألماني.

والبطل في الرواية يحل ضيفا من زاويتين. زاوية رؤية المؤلف وزاوية رؤية شخصية المؤلف/ البطل، الذي يتحدث باسم الأنا في قصة الرحلة من أجل الانتقام والتي تقع أحداثها في فينبرج في ألمانيا. ومن خلال هذه الرحلة تنشأ علاقات بين «الشخصيتين» اللتين تعدان جانبين منقسمين نفسيا لشخصية واحدة.

وهذا الوجود المنشطر للبطل في مكانين في آن واحد، يجعلنا نعتقد أن الزمن الذي يقدره المؤلف ليس هو الزمن الطبيعي وإنما هو زمن الإحساس بالاشتراك في الخوف والأمل واليأس لدى الهاربين من أحداث النازي ومن الواقع الإسرائيلي إلى الماضي للتنقيب فيه عن الهوية المفقودة.

ونصل إلى دلالة مهنة البطل، عالم الآثار، ونتساءل هل من قبيل الصدفة أن يعلق المولف أهمية على علم الآثار كمهنة للبطل؟ وماهي العلاقة بين علم الآثار والحالة النفسية المنفصمة التي عرض بها البطل؟

في الحقيقة هناك علاقة ما بين علم الآثار وعلم النفس. فكلاهما يولي وجهه إلى الماضي. علم الآثار ينقب في مخلفات الإنسان وآثاره التي خلفها وراءه، وعلم النفس يبحث عن التراكمات النفسية داخل الإنسان ذاته والتي ترسخت داخله عبر سنوات طويلة مضت، قد ترتد إلى طفولته الباكرة وبهذا فإن يوئيل، عالم الآثار، هو الأنا/ المؤلف الذي يسترجع طفولته ويغوص طبقة وراء أخرى داخل أعماق نفسه ليصل إلى ينابيع الأنا، ووصف المغامرات ورحلة الانتقام الدون كيشوتيه في مدينة الطفولة ـ فينبرج ـ هي بمثابة تحليل ذاتي يكمل العملية الأثرية التي تتم في القدس. (٤٥)

وهكذا فإن مهنة البطل، كعالم آثار، تتمشى مع التكوين النفسي له، فهو يحترف في مهنته الرجوع إلى الوراء للتنقيب فيه عما خبأته الأيام. وفي حالته النفسية يحاول الرجوع إلى الوراء، إلى مرحلة الطفولة الباكرة للبحث عن هويته الضائعة أو بالأحرى للبحث عن ذاته التي فقدت في رحلة بحثه عن ذات أخرى أوهمته بها الصهيونية.

وإذا كان المؤلف قد طرح في هذه الرواية، على المستوى الظاهر، قصة عالم الآثار، الذي يعيش في القدس ويحب الطبيبة الأمريكية ـ المسيحية «باتريشيا» ويهجر زوجته «روث»، بينما الأنا/ المؤلف يقضي وقته في فينبرج مدينة مولده ليكون على مقربة من روح روث صديقة طفولته للانتقام لمقتلها، فإننا نعتقد أن المؤلف لا يريد ذلك تحديدا وإنما يسعى إلى ماهو أعمق من ذلك. فهو يريد أن يستخرج من أعماق الوعي حقيقة الوجود اليهودي بكل ما في هذا الوجود من تناقضات وعدم واقعية أدت إلى تفسخ النموذج المتمثل هنا في البطل، يوئيل. (٤٦)

وموت البطل في نهاية الرواية ليس هو الموت الاكلينيكي وإنما هو الموت المعنوي. فالبطل الذي بقى في إسرائيل مات معنويا، والذي سافر إلى ألمانيا للانتقام مات أيضا في فشله وإخفاقه في تحقيق رغبته في الانتقام. وكأن الكاتب يريد أن يقر بموات الشخصية الإسرائيلية في رحلة اغترابها المزدوج.

وبهذا يتضح أن اللغم القديم الذي قتل يوئيل في القدس إنما هو رمز لفقدان الهوية/ الإسرائيلية، لا في فلسطين فقط، وإنما أيضا في الخارج. ورمزية اللغم في هذه الرواية إنما تشير إلى انفجار الحياة الشخصية للبطل الإسرائيلي واغتيالها على يد فقدان الهوية بلغم من غير المكان وغير الزمان.

ويحق لنا الآن أن نطرح هذا السؤال: هل يوئيل، بطل هذه الرواية يعد نموذجا فريدا في المجتمع الصهيوني الجديد أم هو ممثل لكل الجيل؟.

لعل الفقرة التالية من الرواية توضح أن يوئيل يعد بوضوح ممثلا للشخصية الجمعية التي حاولت الصهيونية تشكيلها من مجموعة هويات مختلفة لإعادة زرعها من جديد كالنبت الشيطاني في أرض غريبة.

«نحن أبناء جيل صنع أشياء قبل أن ينضج. الآن يأتينا الشباب متأخرا. نحن نشبه أبناء جاد ورؤوبين، والشبه بسيط منشأه الذين تخلوا عن حياتهم الخاصة وتركوها في مكان خصب عبر الأردن في الشرق. وذهبوا مع إخوانهم لاحتلال الأرض. والآن إلى أين يعودون بعد احتلال الأرض». (٤٧)

وبهذا يتضح أن يوئيل ممثل الجيل اليهودي الحديث المقتلع من أرض أوربية، يبحث عن أساس جديد لشخصيته بعد أن سحب الأساس القديم من تحت قدميه. فجيله يحمل شخصيتين، الشخصية التي رافقته منذ أحداث النازي وعبر رحلته إلى فلسطين والشخصية التي اكتسبها، أو بالأحرى، التي حاولت الصهيونية منحها له بعد عام ١٩٤٨. وهو يخون زوجته «روث» ـ ابنة قائده في الجيش ـ مع باتريشيا الأمريكية لكي يحظى باستقلاله الحي وعدم ارتباطه بالواقع الجمعي الإسرائيلي.

وقد لا تكون هناك حاجة لإبراز البعد الرمزي في مفهوم «الخيانة» في هذه الرواية. حيث إن البطل يخون «روث» ابنة قائده في الجيش مع الطبيبة الأمريكية. فاختيار مهنة والد الزوجة قائدا في الجيش الإسرائيلي، إنما يرمز إلى المؤسسة العسكرية الصهيونية بما تحمله من مفاهيم وقيم حاولت أن تلقحها للجيل اليهودي الجديد في فلسطين من خلال التزاوج معه (روث الزوجة) ولكن هذا الجيل الذي يعاني من انفصام الشخصية لا يشعر بأي تجاوب مع هذه الزوجة/ الصهيونية فيخونها مع الطبيبة الأمريكية، ممثلة الحضارة الغربية بما لها من تقدم حضاري وقيم أخرى لم يجدها في زوجته (روث).

كما أن البطل في هذه الرواية يعيش أيضا حالتي هروب. حالة هروبه إلى «الخيانة» مع الحضارة الأوربية، وحالة هروبه إلى «روث الصغيرة» التي تمثل ماضيه القيمي بكل ما يحمله من ذكريات بريئة افتقدها في واقعه الجديد الوحشي، مما يعكس تفسخ هذه الشخصية الممثلة للجيل اليهودي الجديد الذي يعيش في حالة هروب دائم يمكن أن نطلق عليها «الهروب بلا هدف». فالبطل لم يحدد اتجاه هروبه من واقعه اليهودي الجديد. وبالتالي فلا هو هرب إلى قيم الحضارة الأوربية (حيث لم يستمر حبه لباتريشيا الأمريكية سوى ليلة واحدة) ولا هو هرب إلى طفولته، حيث يتجلى ذلك على مدار الرواية.

ومع هذا يتضح أن الشق الجمعي للبطل المنتقم لا يلتقي مع الواقع الشخصي للإنسان العائد للالتقاء مع طفولته. فهو يحاول أن يسترجعه إلى دائرة حياته المنقسمة لكي يسترد لشخصيته كمالها الضائع. وربما كان الأسلوب المثير للشفقة الذي كتبت به الرواية يبرر مدى تمزق البطل وحيرته بين العلاقة الإنسانية والعلاقة التاريخية مع الأشخاص الذين دمروا شخصيته. (٤٨)

وإذا كان بطل عميحاي قد تخبط في رحلة بحثه عن هـويته المفقودة بعد أن عاش حالة ازدواج في الهوية تمثلت في الهوية الإسرائيلية الجديدة، والهوية التي بحث عنها في أعماق الإنسان متمثلة في طفولته في ألمانيا. فهناك شخصيات أخرى في الأدب الإسرائيلي المعاصر لا يحدث لديها هذا الانفصام الذي حدث في شخصية يوئيل، بل إنها حينما وصلت إلى إسرائيل اكتشفت أنها مازالت تحمل ماضيها نيرا على أكتافها ولم تستطع التخلص منه. فعاشت في حالة غريبة متناقضة بين احتفاظها بماضيها القيمي وحاضرها الحديث. وقد أدى ذلك إلى حالة غريبة من التوتر النفسي سيطرت على سلوكيات الشخصية اليهودية المعاصرة.

ويمكن أن نرى خصائص هذه الشخصية اليهودية لدى الأديب أهارون أفلفيلد في مجموعتيه «دخان» و«صقيع في الأرض». حيث تبرز فيهما بوضوح هذه الشخصية وهي مرتبطة بعلاقة قوية بماضيها لا تستطيع الخلاص منه. ويظل هذا الماضي يطاردها رغما عنها. في كل مكان وكل زمان.

ففي قصته «برتا» [٤٩] الواردة ضمن مجموعة «دخان» نجد البطل «ماكس» الوكيل التجاري المتجول والهارب من أحداث النازي، يحمل معه في تجواله فتاة متخلفة تدعى «برتا» وهذه الفتاة عثر عليها ماكس بلا عائل بعد أن فقدت أسرتها في أحداث النازي، فأخذها لتعيش معه. ومنذ أن أبقاها في بيته وهو لا يستطيع الانفصال عنها ولا يستطيع أن يحيا حياة جديدة مستقلة بدونها. ويحاول أن ينفصل عنها بعدة طرق ولكنه يفشل في ذلك تماما. فهي تعود إليه دائما، لا تريد أن تتركه لحال سبيله بعد أن ارتبطت به وأصبحت كالنير المعلق في رقبته والذي فرض عليه أن يحمله ما تبقى له من عمر أينما حل. وبعد أن مرضت ولفظت أنفاسها في المستشفى يفاجأ بإدارة المستشفى تسلم جثتها له ووجد نفسه مرة أخرى يحملها بين يديه جثة هامدة كما سبق وأن حملها وهي على قيد الحياة.

وليس هناك من شك في أن هذه القصة تجسد واقعا نفسيا يعيشه البطل الممثل للجيل اليهودي الذي نجا من أحداث النازي، فهو لايزال يحمل ذكريات طفولته في أوربا. وهي ليست مجرد ذكريات طفولة، وإنما هي مغروسة في حياته اليومية لا يستطيع الفكاك منها. وهو لا يهرب إلى هذه الطفولة، كما فعل «يوئيل» بطل عميحاي، بل إنه جلب هذه الطفولة معه ومازالت حية في ذاكرته، تحول بينه وبين التأقلم مع الأوضاع الجديدة في المجتمع الإسرائيلي بما له من قيم تختلف عن قيمه القديمة التي عاش بها في أوربا.

وبالتالي ليس هناك فرق كبير بين ماكس ويوئيل. فكلاهما يعيش في حالة نفسية مرضية. يوئيل أصيب بانفصام الشخصية وتمزق بين الحياة الحاضرة بكل ما فيها من قيم جديدة وطفولته الماضية بكل ما تحمله من ذكريات جميلة تمثلت في روث الصغيرة التي خرج يبحث عنها. أما ماكس فقد عاش فترة ما بعد أحداث النازي، إلا أن ماضيه المتمثل في «برتا» المريضة مازال نيرا على كتفه. ومن هنا فإنه يعيش أيضا مثل يوئيل شخصيتين في آن واحد. شخصية حاضرة تئن تحت عبء الماضي الذي يفرض سيطرته الكاملة على سلوك الشخصية الحاضرة.

وفي مجموعته «صقيع في الأرض» نجد قصة تعبر عن هذه الحالة النفسية بصورة جيدة، وهي قصة «في جزر سان جورج».

بطل القصة «ليبل تشوحفسكي»، أحد الناجين من أحداث النازي في ألمانيا يكتشف بعد نجاحه في الهرب أنه قد هرب بجسده فقط سليما، أما روحه فقد خرجت من هذه الأحداث مدمرة تماما. وكانت أسباب نجاته هي التي فرضت عليه هذا المرض. فخلال رحلة الهروب من معسكرات النازي اقتنع بأن الغاية تبرر الوسيلة. فلم يعد هناك مجال لقيم أو سلوكيات تحكم تصرفات الإنسان اليهودي بعد كل ما تعرض له في معسكرات النازي، فلجأ إلى كل الطرق غير الشريفة لكسب العيش ولكنه في كل مرة يفشل ويلقي القبض عليه ثم يعاود الهرب من جديد ليبدأ بعد ذلك سلسلة طويلة من الصراع من أجل البقاء. وهكذا حكم عليه أن يعيش في حالة هروب دائم على طول القصة إلى أن وصل في النهاية إلى مجموعة من الجزر المهجورة في البحر الأبيض تدعى جزر «سان جورج»، واستقر فيها بعض الوقت. وحاول بعد أن شعر بالاستقرار إلى حد ما أن يعيد حساباته مع نفسه عن ماضيه ومستقبله. ويكتشف أنه لا يستطيع التخلص من ذكرياته الماضية ولا من الخصال التي زرعت في داخله وأصبحت سمة رئيسية فيه وأنه لن يستطيع أن يبدأ حياة جديدة بكل هذه الرواسب التي تركها ماضيه في داخله، فيجد الحل في الانسحاب من الحياة والدخول في حياة الرهبنة، فيحتل مكان راهب منعزل، كان يعمل حارسا لدير مسيحي. وظن أنه يمكن أن يعثر بذلك على خلاصه. إلا أن ذكرياته ظلت تطارده وتؤرق حياته مما دفعه إلى أن يبدأ من جديد رحلة تجواله بحثاً عن مكان يجد فيه راحته النفسية المنشودة.

وهذه الحالة الهروبية التي عاشها البطل على مدار القصة إنما هي تجسيد للواقع النفسي غير المستقر الذي يعيشه هذا البطل، والممثل للجيل اليهودي الحديث. وحتى حينما وصل إلى جزر سان جورج، والتي قد ترمز في هذه القصة إلى فلسطين، فإنه لم يجد فيها أيضا راحته النفسية، حتى وإن خلافيها إلى نفسه في محاولة للتقوقع على ماضيه الديني الذي أشار إليه المؤلف هنا بالدير المنعزل، إلا أنه يفشل في ذلك أيضا لأن دولة إسرائيل - بواقعها العلماني - لم تستطع أن تمنحه الخلاص الديني الذي طالما تشدقت به في محاولة لجذب المزيد من اليهود للاستقرار فيها. وبالتالي فلا هي ربطته ولا هي خلصته من عقدة الهروب الدائم. فعاد البطل/ الجمعي من جديد يبحث عن ملجأ آمن لنفسه بعد أن وجد الوهم في جزر سان جورج/ إسرائيل.

وهكذا نجد أن هناك قاسما مشتركا بين كل الأبطال الذين عرضناهم حتى الآن (يوئيل - ماكس - ليبل) فهم جميعا في حالة هروب. يوئيل يهرب من الماضي إلى الحاضر. وماكس من الماضي إلى الماضي، حيث لا يمكنه الخلاص من ماضيه ولا يستطيع أن يحيا اللحظة الحاضرة بدون هذا الماضي الذي يسيطر عليه. أما ليبل فهو في حالة هروب دائم تؤدي به في النهاية إلى الانسلاخ من الحياة ذاتها.

وبالتالي فإنه من خلال هذا العرض نلحظ حدة الاغتراب لدى اليهودي في فلسطين. فلا هو تخلص من ماضيه ولا هو تأقلم مع واقعه الجديد. الأمر الذي دفع الكثيرين منهم إلى مواصلة الرحلة من جديد بحثا عن هوية خاصة بهم بعد الإحباط الذي أصابهم من الواقع الجديد في فلسطين. وهنا تتحول الرؤية من الهجرة إلى . . . إلى النزوح عن.

الاغتراب عن الزمان والمكان

إذا كان هزاز قد قرر الانغلاق داخل دائرة الذات، وإذا كان عميحاي قد قرر الهجرة إلى الماضي لترسيخ قيمة بعد أن تفسخ في المجتمع الجديد. وإذا كان أفلفيلد قد أعلن انتصار الماضي على الحاضر بعد أن أحبط

من الواقع الجديد، فإن جدعون تلباز يعبر بوضوح عن أزمة الإسرائيلي/ اليهودي خارج إسرائيل، حيث خرج يبحث عن ذاته فضاع وسط الزحام وترسخ لديه الشعور بفقدان الزمان والمكان في آن واحد.

ففي قصته «زواج نانسي»[٥١] يطلق على بطل القصة اسم «نوح بن عمي». وإذا ترجمنا هذا الاسم فإنه يعني «نوح ابن شعبي». وبالتالي فإننا يمكن أن نشعر في هذه القصة وللوهلة الأولى، أننا أمام شخصية ممثلة لكل اليهود الإسرائيليين ومشبهة بسيدنا نوح والطوفان.

«نوح بن عمي» رسام إسرائيلي يتزوج من فتاة يهودية من الولايات المتحدة ويهاجر معها إلى أمريكا حيث تقيم أسرتها هناك. أما «نانسي» التي تتزوج في هذه القصة فهي أخت زوجته «اودري» والمحور الرئيسي الذي تدور حوله القصة هو تصوير جو العلاقات الأسرية في ظل هذا الزواج بين الإسرائيلي ويهودية. وتنتهي القصة بإخفاق نوح في تحقيق استيعابه داخل المجتمع الأمريكي. وداخل أسرة زوجته أيضا. وبالتالي فإن دائرة علاقاته الأسرية (اليهودية) وعلاقاته مع العالم الخارجي اتسمت كلها بالفشل.

ولقد نجح تلباز في تجسيد أحاسيس وانفعالات البطل بهذا الفشل. ويتجلى ذلك في الفقرة التالية:

«ثقلت قدماي، شعرت انني مرهق للغاية. لو استطعت أن انسحب من هنا وأترك كل شيء واختفي. لو استطعت أن أكون واحدا في أي مكان. وحيدا، بلا التزامات، بلا ارتباطات وبلا وصاية، كما كنت في وقت ما». . شعر بنفسه ينساق إلى داخل دائرة سحرية مغلقة. وأحس بالثمن الذي يجب أن يدفعه لأنه وافق أن يدخل في نمط حياة لا يتلاءم معه. «إن آجلا أو عاجلا سيقضى علي. وربما يكون قد قضى علي فعلا».

ولنا أن نطرح هذا السؤال. هل يعني تلباز بهذه التعبيرات «انسحب من هنا» أن أكون وحيدا في أي مكان. «بلا التزامات، بلا وصاية»، «كما كنت في وقت ما»، الانسحاب من الحياة الأمريكية والعودة إلى الحياة الإسرائيلية أم أنه يريد أن ينسحب من الحياة عامة بعد أن فقد كل شيء. فقد الماضي وفقد الحاضر ولم يعد لديه ما يمكن أن يعيش من أجله؟

نعتقد أنه بعد أن ترك إسرائيل نتيجة لإحباطه من القيم الصهيونية وذهب للحياة في أمريكا لا يريد العودة مرة أخرى إلى إسرائيل. ويتضح ذلك في تعبير «كما كنت في وقت ما»، فقد يعني هذا التعبير العودة إلى ما هو أبعد من إسرائيل، إلى الحياة «الأوربية» مرة أخرى، بلا ارتباطات وبلا وصاية (صهيونية) فرضت عليه في إسرائيل.

وإخفاق البطل في علاقاته الشخصية والأسرية بعد انتقاله إلى أمريكا يؤثر على قوة إنتاجه. أو لنقل لأن نوح «البطل»، لم يحرز النجاح الذي توقعه في أمريكا. لذا فقد نقصت قيمته في نظر البيئة المحيطة وضاع احترامه وهيبته. وعلى الرغم من أن زوجته «أودري» تحاول بكل ما لديها من قوة أن تغطي هذا الفشل المزدوج، فشل العلاقات الشخصية وفشل الحياة العامة، إلا أن نوحاً يفكر في تقصيره الفني وفقدان الوطن، فيقول:

«من أين لي هذا الفشل؟ هل لأن عددا من الأقلام التافهة ذكرت اسمي بمداهنة في صحف تل أبيب؟ ألأنهم منحوني قدرا من التشجيع؟ هل لأنني بعت كل ما رسمته في إسرائيل؟ ولكن اسم من لا يظهر في

صحف تل أبيب؟ ومن لم يحصل هناك على جوائز تشجيعية؟ إن أي رسام غير معروف يمكنه أن يضع كل ما يرسمه على لوحة. في إسرائيل كل شيء مختلف. يمكنك أن ترسم طوال النهار ويوما بعد يوم. ولكن لا يمكن أن تخدع نفسك بالحرية. فالحرية هدية لا يمكنك أن تقدرها إلا إذا فقدتها».

وعلنا نلحظ هنا إحساس الإسرائيلي بالاغتراب المزدوج. اغترابه داخل إسرائيل واغترابه خارجها. حتى وإن كان يعيش داخل بيئة يهودية. فالإسرائيلي ـ متمثلا في بطل هذه القصة ـ حينما كان يعيش في إسرائيل كان يشعر بفقدانه لذاته وأن كل ما حوله ما هو إلا مداهنة، وحينما ترك إسرائيل شعر بأنه فقد حريته.

ولابد لنا هنا من أن نتوقف قليلا عند مفهوم «الحرية» التي يتحدث عنها الأديب، خاصة وأن هناك من النقاد الإسرائيليين، من حاول أن يضفي على هذا النص بعدا صهيونيا من خلال تفسير خاطيء لمفهوم «الحرية» التي يتحدث عنها بطل القصة فيقول:

«إن شخصية نوح، كما وردت في هذه القصة، لا يستهدف بها أن تكون شخصية نموذجية. وإنما يبدو أن تلباز نجح في التعبير بها عن إحساس كثير من الإسرائيليين بالاغتراب. فكثير منهم يشعرون بالاختناق وفقدان الحرية والتقييد والضعف، مثل نوح بن عمي. وكان هنا يريد القول ان إسرائيل هي البلد التي تمنح إحساسا واضحا بالحرية لأبنائها المقيمين في حدودها. ومن هنا يظهر الإحساس بفقدان الحرية لدى نوح ومن على شاكلته». (٥١)

إن الحرية التي يعنيها البطل تختلف تماما عن الحرية التي يتحدث عنها هذا الناقد. فالناقد هنا لم يتنبه إلى مجمل النص، أو لنقل إنه تعمد إغفال مجمل النص. وركز فقط على الجزئية الأخيرة منه. «الحرية هدية لا يمكنك أبدا أن تقدرها إلا إذا فقدتها». وحاول أن يستنبط منها شعور البطل بالإحباط من الحياة في أمريكا. ولذا فقد تذكر الحرية التي فقدها في إسرائيل. ولكن من خلال قراءة مجمل النص يتضح أن البطل محبط أيضا من الحياة داخل إسرائيل. فقد بدأ حديثه بالتساؤل عن مصدر الفشل المحيط به. وفي معرض تساؤلاته يطرح هذا السؤال: ولكن اسم من لا يظهر في صحف تل أبيب. ومن لم يحصل هناك على جوائز تشجيعية؟.

ومن الواضح أن هذه التساؤلات ليست استفهامية ولكنها تساؤلات استنكارية وبالتالي فلابد من ربطها ببحث البطل عن مصدر فشله، والبطل هنا لم يشعر بالفشل لأنه ترك إسرائيل. وإنما يشعر به لأنها ضخمت فيه الإحساس بالذات الإسرائيلية بما يتجاوز الواقع الفعلي لها. وبالتالي فإن شعوره بالفشل في أمريكا يرجع في المقام الأول إلى شعوره بأنه حصل على إطراء ومديح لا يستحقه، وحينما خرج ليواجه المجتمع العالمي شعر بخوائه النفسي وبالوهم الذي زرعته فيه إسرائيل الصهيونية، فعجز عن التأقلم مع المجتمع العالمي، بل وحتى مع المجتمع اليهودي في أمريكا متمثلا في أسرة زوجته. وتفاقم لديه الشعور بالضياع فتذكر الحرية التي فقدها قبل أن يتحول إلى إسرائيل، أي الحرية التي تمتع بها حينما كان يهوديا فقط وقبل أن يتحول إلى مسخ إسرائيلي على يد الصهيونية.

وإن كان تلباز قد حقق شيء من النجاح في هذه القضية، فإن نجاحه يرجع إلى إلقائه الضوء على هذه المشكلة من زاوية رؤية خاصة. حيث نجد أن تخبطات البطل «نوح»، تبرز بالتحديد في خلفية الزواج القريب لأخت زوجته، نانسي، الطالبة الصغيرة، ابنة العشرين ربيعا، التي ستتزوج من «كلاين» الذي يبلغ

خمسة وأربعون عاما. وهو مطلق وأب لثلاثة أبناء ويعمل أستاذا بالجامعة، بالإضافة إلى أنه دبلوماسي شهير. ولكنه مسيحي كاثوليكي، ونانسي بالطبع يهودية. وبالتالي فإن زواجها يعد مشكلة. ومن هذا المنطلق يتضح أن زواج نوح كان قياسيا ومثاليا من الناحية الشكلية، وإن كانت تكتنفه بعض الصعوبات من الناحية العملية. فعلى الرغم من النجاح الشكلي لهذا الزواج إلا أنه فاشل في مستوى العلاقات الزوجية، بالإضافة إلى إخفاقه في تحقيق النجاح في أمريكا على المستوى الاجتماعي، فلا يزال بلا شهرة وفي حاجة إلى الدعم غير المباشر من والدي زوجته.

وعلى الرغم من النجاح الشكلي لزواج نانسي من كلاين والذي يتجلى في سعادة الأم بهذا الزواج، إلا أن الأب يبدو غير مبالي بهذا الزواج، لدرجة أنه يصاب بأزمة قلبية ليلة الزواج، فيضطر نوح لقيادة نانسي إلى الزواج وهي ترتدي فستان زفاف أودري (زوجته).

وكأن الكاتب يريد أن يقول بهذا المشهد إن الزواج المتلاحم اليهودي/ الإسرائيلي فاشل، وغير قادر على البقاء. وبالتالي فإنه لم يبق أمامه إلا أن يزف اليهودي بنفسه إلى أحضان الشتات مرة أخرى.

ويمكن أن يستدل على ذلك بصورة أكثر وضوحا من موقف ما بعد القران. حيث إنه في زحمة الانفعالات والبهجة والسرور ينسى نوح ولم تلتقطه أي من السيارات الكثيرة. فينظر نوح من الشرفة إلى الجمهور المبتعد وإلى المطر الذي بدأ ينهمر.

«لم يمض وقت طويل حتى زاد سمك حبات المطر، زادت حدته. وأخذت أشجار الصنوبر تخبط في عواميد الشرفة البيضاء. وجعل المطر نوحا منوما مغناطيسيا وبعيون الرسام رأى فرشاة ضخمة تلطخ بوحشية على قطعة القماش التي كان هو ذاته جزءا منها. وفجأة هبطت ظلمة على الأرض وتغطت قطعة القماش بالسواد واختفت الجبال والبحيرة أيضا وفتحت أبواب السماء وأخذ الفيضان في الانحسار». (٥٢)

وهكذا تنتهي هذه القصة حيث يفقد نوح العصري طريقه في الغربة وينظر في الفراغ إلى طوفان رمزي.

وإذا كان الكاتب هنا يستخدم «الطوفان، المطر، قطعة القماش السوداء، أشجار الصنوبر»، رموزا لأشياء أخرى فإنه يمكن القول إنها ترمز إلى الآتي:

المطر، الذي نوم نوحاً تنويما مغناطيسيا، هو اتجاهات التغريب في الحياة اليهودية/ الإسرائيلية. والفرشاة الضخمة هي التقاليد اليهودية/ الإسرائيلية، التي تفرض على الإسرائيلي نمط حياته. أما قطعة القماش التي بدأت تلطخ عليها هذه الفرشاة بوحشية، فماهي إلا الذات الإسرائيلية التي بدأت تعاني من هذه التقاليد المفروضة عليها. ولم تجد هذه الذات الإسرائيلية أمامها إلا الظلمة بعد أن تغطت بالسواد.

أما الجبال والبحيرة التي اختفت مناظرها فهي: الجبال: ترمز إلى ما كان يفتقده اليهودي من شموخ في هذه الهوية بعد أن تحول إلى الحياة الإسرائيلية. والبحيرة: ترمز إلى فيض الحياة التي كان يأملها الإسرائيلي الجديد ولكنها كلها تلاشت ولم يتبق له في حياته إلا أن ترحمه السماء من هوة هذا الضياع.

وهكذا يمكن القول أن الهوية اليهودية حينما انسلخت ـ سواء برضاها أو رغما عنها ـ من الواقع الأوربي الذي تأقلمت عليه عبر سنوات طويلة، وسارت إلى الوهم الذي زينته لها الصهيونية بالحياة في إسرائيل في ظل

الذات الإسرائيلية الجديدة، فقد أصيبت بالإحباط التام بعدما تكشفت لها الأبعاد الحقيقية لهذا الوهم. فخرجت تبحث عن طفولتها الضائعة ومات «بلغم من غير المكان وغير الزمان». أما من حاول أن يبحث عن المستقبل بدلا من الطفولة الضائعة فقد أحبط أيضا، لأنه لا يملك أصلا المقومات الإنسانية التي تؤهله للدخول في حياة المستقبل بعد أن أصبح إنسانا بلا هوية واضحة، فعجز عن الانخراط في المجتمع الإنساني وغاص في هوة الضياع السحيقة.

وبهذا يمكن القول إن الشخصية اليهودية/ الإسرائيلية شعرت بالغربة والعزلة حينما انسلخت عن واقعها «الإسرائيلي» التي هي في الواقع رافضة له وعاجزة عن التجاوب معه لأن هذا المجتمع لا يملك أصلا المقومات التي يمكن أن يمنحها لأبنائه ليحيوا حياة سوية. وبالتالي فقدت هذه الذات هويتها في رحلة اغتراب لا نهائية.

المصادر والمراجع

(١) الفيروز آبادي، القاموس المحيط (بدون تاريخ).
الجوهري، إسماعيل بن حماد. تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. الطبعة الأولى، مادة غرب. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٦ ابن فارس، أبو الحسين أحمد. مجمل اللغة (تحقيق الشيخ هادي حسن حمودي)، مادة غريب. المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة. الكويت ١٩٨٥.
(٢) حنفي، حسن. الاغتراب الديني عند فيورباخ. عالم الفكر. المجلد العاشر العدد الأول ص ٤٤. الكويت ١٩٧٩.
(٣) نفس المصدر.
(٤) رجب، محمود. الاغتراب. منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٨. ص ١٥.
(٥) نفس المصدر ص ٢٠.
(٦) نفس المصدر ص ٢٢.
(٧) نفس المصدر ص ٤٨.
(٨) حنفي، حسن. الاغتراب الديني. مصدر سابق.
(٩) لمزيد من الإيضاح راجع النوري، قيس. الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا. عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد الأول. الكويت ١٩٧٩.
(١٠) الكتاب المقدس. سفر التكوين ٢٢/ ٩.
(١١) الكتاب المقدس سفر التكوين ١٥/ ١٣.
(١٢) الكتاب المقدس سفر التكوين ١٧/ ٨.
(١٣) الكتاب المقدس سفر التكوين ٢٠/ ١.
(١٤) الكتاب المقدس سفر التكوين ٢٦/ ١٠.
(١٥) الكتاب المقدس سفر التكوين ٢٧/ ١٠.
(١٦) الكتاب المقدس سفر الجامعة. الإصحاح الأول.
(١٧) الكتاب المقدس سفر المزامير. مزمور ٢٢/ ١ـ٩.
(١٨) الكتاب المقدس سفر المزامير. مزمور ١٠/ ١.
(١٩) رسالة مؤرخة بتاريخ ٢٧/ ٣/ ١٩١٩ وردت في كتابه على حافة الظلام (عل ساف هاحوشيخ) تل أبيب ص ١٤١.
(٢٠) جوردون، يهودا ليف. كل أشعار جوردون (كل شيري) قصيدة صدقيا هو في السجن (صدقيا هو ببيت هابقودوت). دار نشر دفير. تل أبيب ١٩٧٢.
(٢١) الكتاب المقدس، سفر حبقوق. الإصحاح الأول ٢/ ٣.
(٢٢) يلاحظ أن كلمة دولاب (آرون) في العبرية تحمل معنيين: دولاب/ خزانة، وتابوت الموتى. وكأن الشاعر هنا يلمح إلى أن هذه الكتب الدينية اليهودية، حينما جاء إليها يزورها ويستمد منها العون وجدها راقدة في تابوت، مثلها مثل الأموات.
(٢٣) كورتسفيل، باروخ. بيالك وتشرنحوفسكي. دار نشر ما ساده ١٩٧٠ ص ١٢٢.
(٢٤) بيالك، حاييم نحمان. كل أشعار بيالك (كل شيري بيالك) قصيدة من أنا وما أنا (مي أني وماه أني). ودار نشر دفير، تل أبيب. ١٩٧٢.
(٢٥) يوجد في اللغة العبرية أداة للنفي وأخرى للنهي، استخدمها الشاعر في هذه القصيدة.
(٢٦) راجع الكتاب المقدس. سفر التكوين الإصحاح ٢٨/ ١٢.
(٢٧) راجع الكتاب المقدس. سفر التكوين الإصحاح ١٥/ ١٢ـ١٤.
(٢٨) بيالك. المرجع السابق. قصيدة «واحدا واحدا ولا مأوى» (ايحاد ايحاد في اين مطيه).
(٢٩) بيالك. المرجع السابق «عرفت في ليل الضباب» (يدعتي بليل عرافيل).
(٣٠) المرجع السابق.
(٣١) شنياؤور، زلمان. «مختارات شعرية» (ميفحار شيريم) قصيدة «على شاطىء نهر السين» (على ساف هاسيناه).
(٣٢) نفس المرجع «العصور الوسطى تقترب» (يمي بينايم متقرفيم).
(٣٣) برينر، يوسف حاييم. «كل كتابات» (كل كتفي) «من هنا وهناك» (ميكان فيكان).
(٣٤) الهجرة الثانية من ١٩٠٤ إلى ١٩١٤. الهجرة الثالثة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣.
(٣٥) رسالة مؤرخة بتاريخ ٢٧/ ٣/ ١٩١٩ وردت في كتاب «على حافة الظلام» (عل ساف هاحوشيخ) ص ١٤١.
(٣٦) يوسف حاييم برينر. مرجع سابق. «في الليل» (باحوشيخ). ص ٧.
(٣٧) المرجع السابق. «الشكل والفشل» (سخول فا كشالون) ص ٣٨٣.

(٣٨) المرجع السابق «حول نقطة» (سفيف نقوداه) ص ٧١ .
(٣٩) نفس المرجع . «من البداية» (مي هاتحالاه) ص ٤٨٥ .
(٤٠) نفس المرجع . «من المضيق» (مي ميصار) . ص ٢٥٨ .
(٤١) نفس المرجع . «من هنا وهناك» (مي بو في شام) ص ٣٣٦ .
(٤٢) النوري ، قيس . الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا . عالم الفكر . المجلد العاشر عدد ١ ص ١٧ .
(٤٣) هزاز ، حاييم . كل كتابات (كل كيفي) «الموعظة» (هدراشاه) ١٩٧٢ .
(٤٤) شاكيد ، جرشون . موجة جديدة في القصة العبرية (جل حداش بسبورت هاعفريت) .
سفريات بوعاليم . تل أبيب . ١٩٧١ ص ٩٠ .
(٤٥) بابلي ، هليل . «الأدب العبري المادي» (هاسبورت ها عفريت هاما ترياليت) . مساده تل أبيب . ١٩٧٤ ص ٦٩ .
(٤٦) كورتسفيل ، باروخ . البحث عن الأدب الإسرائيلي (حبوس هاسفروت هايسرائيليت) جامعة بارايلان . ١٩٨٢ ص ٢٤٨ .
(٤٧) عميحاي ، يهودا . «ليس من الآن ولا من هنا» (لو مي عخشاف في لو مي كان) دار نشر شوكن ، تل أبيب . ١٩٧٥ ص ٥٩٤ .
(٤٨) شاكيد ، مرجع سابق ص ١٢٩ .
(٤٩) افلفيلد ، مرجع أهارون . «دخان» (عاشان) تل أبيب . ص ٧٦ .
(٥٠) تلبــاز ، جدعـون . زواج نـانسي (حتـوناتاه شيل نـانسي) دوريـة قيشـت . مجلد ٢٩ ١٩٦٩ ص ٧٥ .
(٥١) أفنور ، جيته ، «الموضوع اليهودي في الأدب الإسرائيلي» (هامويتف هيهـودي بسفروت هايسرائيليت) . مجلة موزنايم ، مجلد ٢٣ ص ١٣ ـ ١٩٦٦ .
(٥٢) تلباز ، جدعون . مصدر سابق .

صورة اليهودي الشرقي
في الأدب العبري المعاصر

د. جلاء إدريس

تمهيد

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز صورة اليهودي الشرقي من خلال الكتابات العبرية المعاصرة لليهود الشرقيين أنفسهم. كيف عاشوا منذ هجراتهم ونزوحهم من البلدان العربية في منتصف هذا القرن، وكيف يحيون حتى الآن في ضوء العلاقات الطائفية المعقدة داخل الكيان الإسرائيلي؟

ما هي نظرة الاشكناز إلى السفاراد؟ ونظرة السفاراد إلى الاشكناز؟ وكيف تتعامل السلطات الحكومية مع السفاراد على ضوء التكوين السوسيولوجي لهذا المجتمع المتنافر؟

وأخيراً، ما هي أبرز السمات التي تتصف بها شخصية اليهودي الشرقي على نحو ما عُبِّرَ عنها في الأعمال الأدبية القصصية العبرية المعاصرة؟

ولقد اخترت من بين الطوائف الشرقية المتعددة والتي تمثل أكثر من نصف يهود فلسطين، الطائفة اليهودية العراقية، وذلك لعدة أسباب أهمها عراقة هذه الطائفة من ناحية، وكبر حجمها إذا ما قورن بالطوائف الأخرى من ناحية أخرى، كما لا يخفى على المطلع على الأدب العبري المعاصر أن يلاحظ بروز العديد من أبناء هذه الطائفة في مجال الأدب العربي والعبري داخل الكيان الإسرائيلي، ناهيك عن «خصوصية» هذه الطائفة سواء في ماضيها العراقي، أم في ظروف هجرتها ومعاناتها بعد الهجرة.

تحديد المصطلح

يطلق مصطلح السفارديم على اليهود الشرقيين بعامة، وذلك في مقابل مصطلح الاشكنازيم الذي يطلق على يهود الغرب، ولن نسعى في هذا المقام إلى تأصيل هـذه التسمية، وإنما فقط ننوه إلى أنها قد تطلق وتعني اليهود الذين ينتمـون إلى أصول غير غربية، وهـذا في حد ذاته لا يشير بوضـوح إلى الانتماء العرقي والحضاري بشكل واضح.

فموضوع هذه الدراسة يرتبط باليهود السفارديم، وباليهود الشرقيين من بين السفارديم، وبيهود العراق من بين الشرقيين.

يهود العراق.. لمحة تاريخية

لا نبالغ إذا قلنا إن الطائفة اليهـودية العراقية من أقدم الطوائف اليهودية في العالم، ويـؤرخ لوجودها بعهد الامبراطوريـة الآشوريـة الأخيرة والذي استمـر ثلاثة قـرون كاملـة ما بين عـام ٩١١ق.م، وعام ٦١٢ق.م وذلك في أعقـاب عدة حملات آشـورية قـاموا بها على فلسطين وحـرروها من اليهـود ونقلوا من فيهـا إلى شمال العراق في أماكن جبلية نائية. (١)

وتحل الدولة الكلدانية محل الآشـورية في بابل حيث استمرت من ٦١٢ ق.م إلى ٥٣٩ق.م وكان من أهم أعمالها القضـاء على مملكة يهوذا في فلسطين وسبي يهودهـا إلى بابل على يـدي نبوخـذ نصر الثاني الـذي حكم البلاد فيما بين ٦٠٥، ٥٦٢ قبل الميلاد. (٢)

ومنذ ذلك الـوقت والتواجـد اليهودي في بابـل (جنوب العراق) مستمـر ومتصل، الأمر الـذي منح هذه الجالية مكـانة مرمـوقة بين شتى الجاليات والطـوائف اليهوديـة في العالم كما أصبحت في عصر التلمود مـركزاً لليهودية، والموجه الـديني والروحاني ليهود الشتات في العالم كلـه ولعصور متتالية عن طريق مراكزها العلمية الشهيرة في نهر دعا وصورا وبومباديتا.

وقد كان للجـالية اليهودية بالعـراق على مر العصور حياة دينية وثقـافية بالرغم من نـدرة المصادر عن هذه الحياة حتى نهاية القرن الثـاني الميلادي، كما حظيت هذه الجالية بالحكم الذاتي التـام في معظم فترات تاريخها تحت قيـادة «رأس الطائفـة» الذي ينتمي في العـادة إل نسل ملوك بيت داود الـذين تم جلاؤهم إلى بـابل مع خراب الهيكل الأول على أيدي الأشوريين. (٣)

وبرز من بين أبنـاء يهود العراق طبقات من علماء التـوراة قاموا إلى جـانب إخوانهم في فلسطين بشرح كثير من نقاط وقضـايا المشناه حتى تجمعت هـذه الشروح والتفاسير من جيل إلى جيل مكـونة ما يسمى بـالتلمود البـابلي الذي شمل أيضـاً كل سلـوك وحياة الطـائفـة خلال مئـات السنين بما فيها مشـاكل وحلـول فكريـة وقانونية.

وتقلبت أحـوال الجالية وفقاً لأحـوال الامبراطوريـة الفارسيـة حتى جاء الفتح العـربي الإسلامـي في القرن السابع الميـلادي، وقد رأى يهود بابل في ذلك الفتح طـوقاً للنجاة من الاضطـرابات والاضطهادات الفـارسية لهم، فاستقبلوا الفـاتحين بالرضا والسعادة، وقـد تحقق لهم ما توقعوه وعاشـوا فترة من الازدهار والأمان في ظل

الخلفاء الراشدين ثم الدولة الأموية، وبلغت قمة الازدهار اليهودي في العصر العباسي بوجه عام، وفي عهد بعض الخلفاء على وجه الخصوص.

وقد عانى اليهود العراقيون كغيرهم من سكان البلاد من اضطهاد المغول بعد سقوط بغداد، كما شهدوا فترة حرجة إبان الصراع بين الفرس والأتراك للسيطرة على العراق حتى آل الأمر للأتراك عام ١٦٣٨، ودخل السلطان التركي إلى بغداد، واعتبر اليهود يوم دخوله «يوم معجزة»، واستطاع اليهود العراقيون خلال فترة الحكم العثماني (١٦٣٨ ـ ١٩١٧) أن ينعموا بالحرية التامة، وانتعشت أحوال الطائفة، وشهدت مدن العراق تآلفاً وعلاقات وطيدة بين مسلمي العراق ويهودها، كما صدرت في تلك الفترة قوانين عديدة منحت اليهود حقوقاً سياسية مساوية لأهل البلاد، كما تمتعوا بالاستقلال الذاتي في سائر الأمور الدينية والشخصية، وهذا ما أكدته المصادر المختلفة.(٤)

ولتفسير كثير من الظواهر التي انعكست من خلال كتابات يهود العراق في الأدب العبري المعاصر، ينبغي علينا أن نعرض بإيجاز لبعض ملامح حياة هؤلاء اليهود في العراق والدوافع التي أدت إلى هجرتهم على الرغم من استقرارهم في أرض الرافدين.

أولاً: التنظيم الطائفي والديني ليهود العراق

تمتعت الأقليات الدينية باستقلالها الذاتي في ظل الحكم العثماني بوجه عام، في الوقت الذي لعبت هذه الأقليات دورها في النسق العام للدولة، وقد ترأس الطائفة اليهودية جهاز ديني مدني، وكانت الأمور الدينية بيد رئيس الحاخامية (حاخام باشي) والذي يعين من قبل الباب العالي، أما الإدارات الطائفية فكانت بيد إحدى الشخصيات التي تنتمي إلى عائلات يهودية رفيعة المقام ويسمى «ناسي» أي الرئيس، وكان الحاخام باشي يمثل الطائفة كلها أمام الحكومة.

ويأتي بعد هذين الزعيمين مجلس مليّ مكون من عشرة أشخاص ومحكمة حاخامية برئاسة الحاخام باشي، كما كان للطائفة اليهودية في بغداد مؤسساتها الخيرية والدينية والتعليمية التي تتلقى الدعم المادي من صندوق الطائفة.

ومما يذكر أنه كانت هناك جمعية دينية ليهود بغداد تسمى «شومري متسفا» أي «المحافظون على الشريعة» تأسست عام ١٨٦٨ بهدف تطوير التعليم اليهودي وبخاصة فيما يتعلق بأبناء الفقراء من الطائفة، وجمع التبرعات من الأغنياء وتقديمها إلى مستحقيها، وتحسين الخدمات التي يتلقونها...(٥).

ثانياً: أحوال اليهود الاقتصادية

برزت مكانة اليهود ـ وبخاصة خلال الفترة الأخيرة من الحكم العثماني ـ في مجال التجارة والأعمال، وكان رئيس صيارفة الوالي المعروف باسم «صراف باشي» يهودياً.

وقد انتشر يهود العراق في المدن والقرى العراقية بالإضافة إلى العاصمة بغداد، وكانوا يقومون بشتى الأعمال الاقتصادية فيجلبون البضائع ويوزعونها ويشترون المنتجات المحلية ويصدرونها ويقرضون الزراع على محاصيلهم ويقومون بتحويل النقود داخل البلاد وخارجها، كما كانت لهم صلات تجارية وثيقة بالهند

وإيران[٦]، واستمر هذا الدور الاقتصادي اليهودي في العراق، وازدهر مع افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٨ كما تعاظم هـذا الدور إثـر الاحتلال البريطـاني للعراق بعـد الحرب العالمية الأولى عـام ١٩١٤ وذلك بفضل علاقاتهم الطيبة مع الانجليز ومعرفتهم للغات الأجنبية وخبرتهم الطويلة في مجال التجارة.[٧]

وقد تـولى العديد من يهود العـراق رئاسة المصالح الاقتصـادية والمكاتب التجـارية الحكوميـة كما كان لهم العديـد من البنوك مثل بنك زلخة وبنك كـريديـه وبنك ادوارد عبودي وغيرها، كما احتكـروا عدة صنـاعات كالأخشـاب والأدوية والأقمشة والتبغ والجلـود والأثاثات، وبـالإضافـة إلى ذلك، عمل يهود العراق بمعظم المهن الحرة كالطب والصيدلة والطباعة والصحافة وفي الوظائف الحكومية[٨].

وقد بدأت هذه الصـورة الاقتصادية المزدهرة لليهود في الاضمحلال في الأربعينيـات من هذا القرن لعوامل عديدة سادت في تلك الفترة.

ثالثاً: الوضع الاجتماعي والسياسي ليهود العراق

اعتبرت الطائفـة اليهودية العـراقية نفسها جـزءاً متمماً للشعب العراقي، استنـاداً إلى قدم وجودهـا في هذه البلاد وإلى ضخامة عددها، الأمر الذي قلل من اختراق التأثيرات الغربية لأفراد هذه الطائفة على عكس ما حدث لإخوانهم في بلاد عربية أخرى كمصر مثلاً. وعلى الـرغم من وجود مدارس الأليانس الفرنسية الثقافة، والرابطة الانجليزية اليهودية، فقد ظل يهود العراق يغلب عليهم الطابع العربي.[٩]

وكـان للطائفـة اليهوديـة العراقيـةمؤسسـاتها الخيريـة الخاصة التي تقـدم لأفرادهـا الخدمات الاجتماعيـة والتعليمية.

لم تفرض السلطات التركية الخدمة العسكرية على يهود العراق، وكانت الحكومة التركية تقدر مبلغاً سنوياً معيناً تدفعه الطائفة ويعرف ببدل العسكـرية مع إعفاء لرجال الدين وأولادهم من دفع هذه الضريبة[١٠]، واستمر هذا الوضع حتى أصدرت الحكومة في بدايـة الثلاثينيات بياناً ضمن حقوق الأقليات ومنحها المساواة في الحقوق المدنية والسياسية وغيرها.[١١]

وكان للطائفـة اليهودية في العراق مجلس ينتخب أعضـاؤه من بين أفراد الطائفة مـرة كل أربع سنوات، ثم أصبح كل سنتين فيما بعد، كما كان لليهود مندوب تنتخبه الطـائفة ليمثلها في مجلس «المبعوثان» الذي افتتحه الأتراك عام ١٨٧٦، كما كان لهم مثل سائر الأقليات ممثلون في مجلس النواب والأعيان في العراق.

وهكذا كـانت أحوال اليهود مزدهـرة في العراق، ولم يكن ثمة تمييز عنصري ضـد اليهود، وكانوا متـواجدين في كل مكان: في البرلمان، في الوظـائف، في الوزارات، وفي الجيش[١٢]، ولم تكن هناك قيـود على حريتهم وأعمالهم، على عكس ما كـان يعيش فيه إخوانهم في أوربا، وبـاستثناء بعض الحوادث التي وقعت نتيجة عوامل خـارجية، لم يواجه اليهود أية مصاعب من قبل المسلمين حتى كانت الهجرة الجماعية في منتصف هذا القرن.

رابعاً: التعليم والثقافة عند يهود العراق

منذ أن أغلقت «اليشيفا»[١٣] في العراق في القرن الثالث عشر اقتصر التعليم اليهودي على «الحيدر»[١٤]،

ولم تكن هناك صورة منظمة للالتحاق بهذه المؤسسات، وقد استطاع بعض رجال الطائفة افتتاح أول «مدراش» [١٥] لتعليم التوراة في بغداد في الربع الثاني من القرن التاسع عشر مما كان له أكبر الأثر في اتساع نطاق الثقافة بين أبناء الطائفة وتحديث مجالاتها. [١٦] وقد انتشر «الحيدر» في شتى أنحاء العراق واقتصر على العلوم الدينية، وكان المتفوقون يستكملون دراساتهم في «يشيفا زلخة» التي تأسست عام ١٨٤٠ أو في «يشيفا مائير الياهو»، وكانت مناهج الدراسة كلها تدرس باللغة العربية[١٧].

وقد برز من بين أبناء الطائفة معلمون وعلماء خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين تفوقوا في علومهم الدينية والفقهية، وكانوا نبراساً لسائر اليهود في الشرق كله.

وشهدت الطائفة تحولاً كبيراً بإنشاء مدارس الأليانس عام ١٨٦٤ والتي ركزت على الثقافة العامة واللغات الأجنبية، وانتشرت في شتى أنحاء العراق، وكان لها أكبر الأثر في نشر الثقافة بين أبناء الطائفة.

ومن ناحية أخرى، أنشئت في العراق مطابع عبرية عديدة كان أولها عام ١٨٦٣ وقامت بطبع العديد من الكتب العبرية التي انتشرت خارج حدود العراق.

خامساً: النشاط الصهيوني في العراق

كانت العلاقة بين أفراد الطائفة اليهودية وبين سائر أبناء الشعب العراقي على المستوى الرسمي والشعبي جيدة وطيبة للغاية، ولم يكن هناك ثمة ما يعكر صفو هذه العلاقة، ولم يفكر يهود العراق في ترك البلاد خلال العصور المختلفة، وجميع من هاجر خلال القرنين الماضيين كانت دوافعهم تجارية حيث اتجهت بعض العائلات نحو الهند والشرق الأقصى، أو دينية حيث هاجرت بعض العائلات أيضاً إلى فلسطين منذ منتصف القرن التاسع عشر، ولا نعتقد أنه كان بالإمكان لهذه الطائفة العريقة أن تترك أرض الرافدين بتلك الصورة الجماعية لو لم تكن تلك الأحداث الخارجية قد وقعت وأعني بها تسرب الفكرة الصهيونية إلى يهود العراق وإقامة إسرائيل.

فحتى الحرب العالمية الأولى كانت أغلبية يهود العراق معزولة عن الحركة الصهيونية التي ظهرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر، وقد اتخذت العلاقة المحدودة بين الجانبين شكلاً بسيطاً لم يتجاوز قراءة الصحف الصهيونية والاطلاع على أدبها، أما العلاقات مع يهود فلسطين فكانت دينية بالدرجة الأولى.

ولقد كان وعد بلفور البريطاني بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين بمثابة الشرارة الأولى التي أعطت للصهيونية أبعاداً عملية في العراق، فتأسست عام ١٩٢٠ اللجنة الصهيونية في وادي الرافدين بهدف نشر الثقافة اليهودية واللغة العبرية، إلا أن هذا النشاط لم يلق تأييداً من رؤساء الطائفة في بغداد خاصة وأن جهود المنظمة الصهيونية العالمية كانت مركزة آنذاك على الدعم المادي من قبل أفراد الطائفة أكثر من هجرتهم إلى فلسطين. [١٨]

وشهدت العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن تأسيس العديد من الجمعيات ذات الطابع الصهيوني فكانت جماعة «فتية يهودا» عام ١٩٢٠، وجمعية «الإخوان العبريون» عام ١٩٢٩ وكذلك جمعية «مكابي» و «القوة» و «ناشرو اللغة العبرية». [١٩]

ولقد أحست السلطات العراقية بخطر النشاط الصهيوني على أراضيها فحظرت أي نشاط صهيوني ابتداء من عام ١٩٣٥، كما اتخذت بعض الإجراءات المضادة، وتفاقمت الأوضاع حتى انتهت باضطرابات عام ١٩٤١ والتي راح ضحيتها بعض اليهود، والتي يمكن حصر أسبابها - على ضوء ملابسات تلك الفترة - في تزايد المد الصهيوني بالعراق، وتأثر بعض الشباب العراقي ببعض التيارات المعادية لليهود والتي تسربت إليهم من أوربا في أعقاب الحملات النازية ضد اليهود.

وقد تمخضت هذه الأحداث عن قيام تنظيمات صهيونية مسلحة تمارس نشاطاتها على الأرض العراقية مثل «منظمة الإنقاذ» و«الاتحاد والتقدم» و«الحركة» والتي تكدست الأسلحة لديها حتى تم نقلها إلى المعابد اليهودية واكتشفتها الشرطة دون أن يلحق باليهود أذى.[٢٠]

وكان لإعلان قرار تقسيم فلسطين في ٢٩/ ١١/ ١٩٤٧ أثره السلبي على العلاقات بين أفراد الطائفة اليهودية في العراق وسائر السكان، إذ قامت المظاهرات الصاخبة والتي بلغت ذروتها عشية إعلان قيام إسرائيل في ١٥/ ٥/ ١٩٤٨، وتم طرد اليهود من وظائفهم الحكومية، وأعدم أحد كبار التجار اليهود (شفيق عدس) بتهمة الاتصال بالحركة الصهيونية وبإسرائيل في سبتمبر عام ١٩٤٨. وفي التاسع من مارس ١٩٥٠ صدق البرلمان العراقي على قانون يقضي بالسماح لكل يهود العراق بالهجرة - إن أرادوا - بشرط التنازل عن الجنسية العراقية وعن كافة ممتلكاتهم.

وفي عيد الفصح عام ١٩٥٠ كان الخروج من العراق والذي حمل اسم عملية «عزرا ونحميا» ولم يبق من اليهود سوى خمسة آلاف فقط.

ويمكن القول بأن هذه الهجرة الجماعية اليهودية من العراق قد جاءت نتيجة تفاعل بين عوامل طرد من الجانب العربي وعوامل جذب من الجانب الصهيوني الإسرائيلي. إن الجهود الصهيونية لدفع اليهود إلى الهجرة قد قامت على مبدأ الدفع والجذب، فالدفع يأتي من اضطهاد اليهود والجذب من الدعوات الصهيونية المتكررة بأن إسرائيل هي «أرض الميعاد» لكل اليهود.

وتشمل عوامل الطرد أيضاً ارتباط اليهود بالقوى الاستعمارية وتدهور الأحوال الاقتصادية في العراق بالإضافة إلى دور المنظمات الصهيونية في إشاعة التوتر بين اليهود أنفسهم وهو الدور الذي سماه الفريد ليلينتال بخطة «خوّف واستنفر» أو «ادفع إلى الأمام ثم اسحب» وذلك عن طريق إرهاب أفراد الطائفة بالتفجيرات في الأحياء والمعابد.[٢١]

وأما فيما يتعلق بعوامل الجذب فتتمثل في حرص القائمين على الصهيونية على إعطاء دعوتهم قالباً دينياً عقائدياً من أجل كسب تعاطف وتأييد الطوائف المتدينة من اليهود، بالإضافة إلى الدعوة الصهيونية بالحياة الأفضل في إسرائيل، وإصدار قانون العودة والجنسية مما أغرى الكثيرين بالهجرة.

وكانت الهجرة الجماعية ليهود العراق، والتي عبر عنها أبناء هذه الطائفة في كتاباتهم العربية والعبرية، تلك الهجرة التي مازالت آثارها في نفوسهم، وصورها المؤلمة مرسومة في كتاباتهم، والتي كان لها الدور الأكبر في رسم صورة اليهودي العراقي في الأدب العبري المعاصر من خلال ما قدمه لنا الأدباء اليهود العراقيون من أعمال أدبية، اخترت من بينها مجموعة متنوعة من كتابات أديبين عراقيين هاجرا مع المهاجرين، وهما سامي ميخائيل[٢٢]، وشمعون بلاص[٢٣].

صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري المعاصر

إن معالجة صورة اليهودي العراقي في الأدب العبري المعاصر تحتم علينا أن نحدد محورين رئيسيين في التعامل مع هذه القضية، أولهما يرتبط بمرحلة ما بعد الهجرة من العراق مباشرة، أو ما يمكن أن نسميه بالمرحلة الانتقالية لليهودي العراقي، وأعني بها تلك الفترة الزمنية التي عاشها هؤلاء المهاجرون بعد مغادرة العراق وقبل الاستقرار في الدولة الجديدة.

والمحور الثاني يرتبط بمرحلة الاستقرار والمعايشة التامة للمجتمع الإسرائيلي، وذبول ذكريات الماضي الجميل في أذهان هؤلاء المهاجرين.

المحور الأول: اليهودي العراقي في المرحلة الانتقالية

يجسد لنا الكاتب الإسرائيلي سامي ميخائيل صورة قاتمة الظلال لتلك الخطوات الأولى التي كانت لمهاجري العراق على الأرض «الإسرائيلية» فيقول:

«خلال خمس دقائق قصيرة، نجح الوطن الجديد في أن يقلب حال أبي، من بطل يتربع على قمة مجده إلى سقط متاع هرم ذليل. فبينما يهبط من على سلم الطائرة، متلهفاً مثلنا إلى سحر إسرائيل التي حلمنا بها، ظهر من بين أفراد تلك المجموعة التي كانت في استقبالنا واحد يحمل بيديه آلة رش ضخمة. وقبل أن نفهم ماذا حدث، غطت سحابة بيضاء من مسحوق دي. دي. ت أبا شاؤول، الذي كان مواطناً محترماً ووجيهاً بين أفراد طائفة بغداد... وبعد هذه اللحظة المهينة، ودون تحيتنا، ودون أية كلمة، وبعد أن تصرفوا إزاءه كما لو كان على رأس قطيع من الغنم، لمحت أبي يقتحم آخر معركة له، من أجل الحفاظ على كرامته الشخصية. كتم العطس، وسالت الدموع من عينيه»[٢٤]

تلك محنة الآباء، ذلك الجيل الذي يعي جيداً نعيم العراق، تلك الآلاف التي ارتوت من دجلة والفرات، وفي الوقت ذاته، حفرت تلك الذكريات الأليمة أخاديدها العميقة في ذاكرة جيل الأبناء والأحداث، فلما ترعرعوا لم يستطيعوا كتمان صرخة الرفض والاحتجاج تجاه هذه الأوضاع، ممثلة في تلك الوثائق الأدبية، وعلى نحو ما وصفها سامي ميخائيل:

«شاؤول.. لقد غسلونا بالمسحوق، كما لو كنا قطيعاً من الغنم مملوءاً بالحشرات».

«شاؤول.. حتى السلام عليكم، لم يقولوها لنا. فقط استقبلونا بالمبيدات...»

«في العراق كانوا يضايقوننا، ولكننا لم نكن بأقل منهم.»[٢٥]

ولم تكن صدمة النساء أو الأطفال بأخف وطأة مما سبق، إذ يرسم لنا سامي ميخائيل لوحة أخرى أبطالها جدة وابنه وحفيدة في روايته أكواخ وأحلام حيث يقول:

«في ظلمات الليل شحنوهن مع أسر كثيرة على متن الشاحنات. استيقظ الصغار من نومهم مذعورين صارخين، حاول الكبار أن يهدئوا من روعهم، إذ كانوا واثقين من أن رحلتهم هذه ستنتهي بأرض الأحلام التي وعدوا بها، ولما انحرفت الشاحنات عن الطريق المعبد لتسير في الطرق الترابية، صاح بعض الذين ارتابوا

في الأمر احتجاجاً، غير أن أولئك المخدوعين أسكتوهم فوراً. وواصلت الشاحنات مسيرتها في ذلك الليل البارد حتى توقفت، وسمعوا أصوات السائقين الغاضبة تحثهم على الهبوط في الظلام. لم يصدق الرجال ما يرونه. كانوا على هضبة مكشوفة، والبرق يخلع على الأشجار خوفاً ورعباً. . . أصاب الهلع الصغار، وأيقن الكبار أنهم ضُللوا، واعتقد الكثيرون أن الرب قد تخلى عنهم.»(٢٦).

ومن صدمة هذا الاستقبال العاصف، إلى صدمة الواقع المرير، والحياة القاسية بشتى أبعادها فيما يسمى بالمعبرة، أو ما أطلق عليه العراقيون «المزبلة» أو «المقبرة» وهي مسميات تعكس بصدق ملامح الحياة بداخلها.

فعلى الصفحة الأولى من رواية شمعون بلاص «المعبرة» يحدد لنا مفهوم البيت وصورته في هذا التجمع السكني من خلال نموذج بيت «شلومو حمرا» فيقول: «وبيت حمرا كسائر بيوت المعبرة. من القماش الأسود السميك، ويسمى كوخاً». (٢٧)

وبيت بهذه الصورة لا يمكنه أن يمنع تسرب الأمطار إليه، أو صد رياح عاتية، ومن ثم كانت الأمطار تبل ما به من متاع وفراش لا يتعدى بطانية واحدة للأسرة كلها، كان لزاماً على أصحابها أن يصيروا كومة من اللحم المتراص حتى ينعم كل منهم بشيء من الغطاء خلال ليل الشتاء الطويل. (٢٨)

وفي وصف لإحدى ليالي الشتاء، يقول سامي ميخائيل:

«جلسنا مدثرين بالأغطية، قريباً من المنضدة، وعظامنا ترتجف من البرد، والمطر يتساقط كنافورات الينابيع بفعل تلك الرياح القوية. انفتحت علينا عيون السماء منذ أيام أربعة، وأصبحت المعبرة كلها مزبلة، وبحيرة من طين تسرب إلى داخل الأكواخ. والجدول الواقع خلف المعبرة، والجاف خلال كل شهور الصيف امتلأ وفاضت مياهه وغمرت الأكواخ القريبة منه تماماً، ونُقل ساكنوها إلى نادي الشباب وإلى المدرسة. والآن، هبت ريح صرصر عاتية اقتلعت الأوتاد من الأرض الوحلة، وأطاحت بالسقوف، وأسقطت الأكواخ»(٢٩).

ويبدو أن هناك من بين سكان المعبرة من جاء ليشارك أصحابها التعاسة والشقاء والمعاناة دون تصريح رسمي من السلطات، حيث استقر البعض على أطراف المعبرة، لكن القائمين على الأمر كانوا يهددونهم دائماً بالطرد من هذا النعيم: «فلا خيام لهم، ولا عمل لهم، ولا طعام لهم، وكل يوم اثنين وخميس يجدد (المسئولون في المعبرة) مطالبتهم لهم بالجلاء عن هذا المكان»(٣٠).

وما كان لمثل هذه الأماكن أن يرى بعض ضروب النظافة في ظل انعدام الخدمات من ناحية، وقسوة الظروف المعيشية من ناحية أخرى، حتى شاركت الحشرات هؤلاء البؤساء طعامهم وشرابهم، وما كان لهؤلاء الضحايا أيضاً أن يتركوا ما حصلوا عليه بشق الأنفس من فتات لجيوش النمل والصراصير العاتية، التي تملأ أرجاء المعبرة، ولو قاتلوها.

يقول سامي ميخائيل مصوراً إحدى حالات التعايش بين سكان المعبرة وحشراتها:

«في معبرتنا تتجول جموع الحشرات من آبار الفضلات الآدمية إلى الأطباق التي نحفظ فيها طعامنا البائس.

في الصيف، عندما يتأوه كل سكان المعبرة وهم في حالة إعياء من شدة القيظ المحيط بنا ونحن في الأكواخ، يزعجنا ذلك الطنين الشديد، وفي الشتاء يتجمد معنا الذباب في تلك البرودة العفنة، ويخلون أماكنهم لرفاقهم من البق والبراغيث»(٣١).

أما أطفال المعبرة فيا ويلتهم، ويا لبؤسهم وشقائهم، فقدوا اللحظات التي يعيشونها مثلما فقدوا الأمل في مستقبل أفضل، في ظل تلك الحياة التي فرضتها عليهم سلطات «أرض الميعاد» هم وذويهم.

ويصف سامي ميخائيل حال هؤلاء فيقول:

«مررت بأكواخ مفتحة أبوابها، تتلاعب بها الرياح خاوية على عروشها، وخيام تراخت حبالها دون اهتمام أصحابها، تطلعت إلى عيون الأطفال الجائعين ـ هذا أسوأ ما في الأمر ـ أطفال المعبرة، عيونهم الكالحة تطلعت بيأس إلى المياه العكرة، لم تعد تنتظر أو تطلب شيئاً. استسلمت للواقع ويئست. . . . »(٣٢).

مكان هذه أوصافه، ما كان يمكن لنا أن نتوقع توافر الخدمات الأساسية لسكانه، بل ولا الحد الأدنى المطلوب للحياة الآدمية.

فالماء مثلاً ـ وهو شريان الحياة ـ من النوادر في المعابر. ويبدو أن السلطات المسئولة تتعمد قطعه عن سكانها البؤساء(٣٣)، وكان الأهالي يجمعون مياه الأمطار لاستخدامها، فإذا نفدت انصفرت الطوابير المتكالبة أملاً في الحصول على قطرات منها(٣٤)، أما من أراد الاستحمام فعليه أن ينتظر دوره، وقد تمر ليلة السبت المقدسة دون أن تمس المياه أجساد سكان المعبرة(٣٥).

كما لا تعرف المعبرة ما يسمى بالكهرباء:

«ليس هناك كهرباء في المعبرة، وشمعون ذهب أمام جانيت في الظلام»(٣٦)، بل أصبح الحلم بمعايشة نور الكهرباء ضرباً من ضروب المستحيل:

«هل تصدق يا بني أن يأتي يوم ونسكن في بيوت حقيقية يضيئها نور الكهرباء؟»(٣٧).

كما تحول الأمل في الحياة تحت ضوء الكهرباء من الأماني الغالية في نفوس الصبية: «أنا سأسكن مثلما كنت خارج البلاد، في بيت به كهرباء ومراوح»(٣٨).

وتبلغ المأساة ذورتها عندما تتعرض حياة المرء للخطر ويرفض الآخرون مد يد المعاونة له. فزوج نعيم الخباز تمر بظروف قاسية أثناء ولادتها، ويرفض الطبيب أن يأتي إلى المعبرة، بل يمعن في الاستهزاء بأهلها قائلاً:

«لن أدخل إلى هذا الوسخ. فالمعبرة مليئة بالوحل»(٣٩).

لقد خالجت الطائفة اليهودية العراقية مشاعر شتى في تلك المرحلة القاسية من تاريخهم، فهم مازالوا يحملون في أعماقهم ذكريات حياة حافلة بالسعادة والراحة، مازال دفء نعيم أرض الرافدين يسري في أوصالهم، ومن ثم كانت الصدمة رهيبة وقاسية على نفوسهم، فالمكرمون أصبحوا أذلة، والأثرياء أضحوا فقراء معدمين، والمتخمون باتوا على الطوى. لقد فقدوا على أرض المعابر الإسرائيلية كل مقومات الكرامة، كما فقدوا كل مقومات القوامة.

يقول الياهو عيني أحد سكان معبرة بلاص:

«إن الأموال لن تحل كل المشاكل، فأزماتنا في المعبرة مضاعفة، يبدو لي أنه منذ النفي البابلي لم تواجه الطائفة اليهودية العراقية ضائقة كتلك التي تواجهها في هذه الأيام. لقد امتهنت هذه الطائفة العتيقة، وتشتت في هذه البؤر المسماة بالمعابر، حتى هذا الاسم الذي وضعوه لها اسم مأساوي كمصيرنا»(٤٠).

«يقولون هناك قدر وهذا على ما يبدو قدرنا. لقد امتهنت كرامتنا، وتداخلت الأشياء، وكما يقولون: اختلط الحابل بالنابل، كل شيء امحى من قلوب الناس الحسب والنسب، اسم العائلة، الوضع الاجتماعي، كل شيء. فالأخلاق لم تعد أخلاق الآباء، والمرأة لم تعد هي المرأة، والابن غير الابن، والأب غير الأب... ماذا أقول؟ لقد انقلبت الأمور رأساً على عقب»(٤١).

«في العراق كان كل واحد يعرف قدره ومكانته في المجتمع ـ واصل عيني حديثه ـ في لجان الطائفة مثلاً من كان ينضم إليها؟ أناس محترمون، رجال دين، تجار أثرياء، أصحاب الأراضي، كبار الموظفين اليهود في الدولة، باختصار، رجال لكل كلمة تخرج من أفواههم وزن...»(٤٢).

أما أبو نعمان أحد سكان معبرة بلاص فيخاطب ابنه قائلاً:

«لقد أفسدتم علينا حياتنا في العراق حيث عشنا في هدوء. سادة على أنفسنا، حتى جاءت مصيبة فلسطين وقلتم فلنسافر. فلنقتلع كل شيء... منذ أن جئنا إلى هذه المعابر والمصائب تتوالى علينا....»(٤٣)

«لقد ألقى بنا من الدرجات العلا إلى الدرك الأسفل. من حياة السادة إلى حياة سكان الصحراء، من حياة الأثرياء إلى حياة العبيد الذين يعيشون على الإحسان...»(٤٤)

وتصور لنا عدسة ميخائيل وأخيه بلاص جانباً آخر من حياة اليهودي العراقي في تلك المرحلة، حيث حدد هذا الجانب كثيراً من ملامح تلك الصورة التي رسمها أمثال هذين الكاتبين لليهودي العراقي في الأدب العبري.

أما هذا الجانب فيرتبط بالوضع الاقتصادي لسكان المعابر منذ أن وطئت أقدامهم تلك الأرض الجديدة الغريبة عليهم.

فلقد وضعت الهجرة اليهودية نهاية للأعمال والمهن التي مارسها هؤلاء اليهود في العراق، ولم تقدم لهم البديل المناسب لتوفير الحد الأدنى من متطلبات الحياة.

فالبعض حظي بأعمال موسمية مؤقتة، والبعض الآخر كان عليه أن ينسلخ عن مهنته السابقة ليمارس أعمالاً جديدة لا تتفق وخبراته وإمكاناته، كما كان على البعض أن يرتضي الانضمام إلى قافلة العاطلين لسبب أو لآخر.

إن مشكلة فقدان العمل، أو عدم التكيف مع الواقع الجديد قد أدت إلى مشاكل عديدة انعكست آثارها على العلاقات الأسرية للمهاجرين، فانزلق الشباب إلى مهاوي الرذيلة، وخرجت المرأة للعمل. بل إلى أدنى الأعمال منزلة كالخدمة في المنازل، وفقد الأب ـ مصدر القوة والسلطة في الأسرة اليهودية العراقية ـ احترامه وهيبته، كما وقفت اللغة العبرية التي كانت شرطاً لتولي بعض الأعمال عائقاً أمام الكثيرين.

وتجسد مأساة البطالة في رواية أكواخ وأحلام لسامي ميخائيل أسرة ذلك الصبي شمعون(٤٥) إنه ذهب إلى خارج المعبرة ليستجدي العمل:

«أنا أبحث عن عمل يا سيدي، أنا أطلب. مستعد للعمل لديك... لن أساومك، سأقبل أي أجر تعطيه لي.»

ولِمَ يعمل مثل هذا الفتى الصغير؟

«نحن أسرة كبيرة ولا عائل لنا».

والسلطات تحظر عمل سكان المعابر دون إذن منها:

«لكن في مكتب العمل لا يمنحون أبي فرصة عمل لأنه أكبر من السن المقررة وهم يبعدونني لأني أصغر من السن المقررة».

وتلك هي المعضلة!!

غير مسموح للأب بالعمل، وكذلك غير مسموح للابن. فمن أين يرتزقون وكيف يحيون؟!

وما يُقال عن أبي شمعون عند ميخائيل، يُقال كذلك عن والد نعمان صبحا عند بلاص:

«أنا أجلس مع الكبار إذ ليس هناك عمل: أنا أعمل في البيت»(٤٦).

حتى هؤلاء الذين مارسوا بعض المهن الحرة، ضاقت أرزاقهم لحالة الفقر العامة التي سادت المعبرة. يقول: «مائير الحلاق»:

«يا أبو صباح. ألا تخبرني ما الأمر؟ ليس لدى الناس نقود. إنهم لا يأتون للحلاقة، وليس من أعمال أخرى.»(٤٧)

وأمام هذه الظروف القاسية، خرجت النساء للعمل، وودع الأطفال طفولتهم من أجل الحصول على مورد رزق للأسرة كلها.

فقد اضطرت «نعيمة» زوجة «رئوبين» في رواية «متساوون ومتساوون أكثر» للعمل بعد أن فشل زوجها في العثور على وظيفة، بعد أن كان رجلاً موسراً في العراق.(٤٨)

أما عند بلاص، فقد خرج الأطفال إلى العمل وسط استهجان أصحاب القلوب الرحيمة. تقول زوج سليمان أبو صباح لجاراتها:

«إنهم رجال ليس في قلوبهم رحمة... بنت عمرها عشر سنوات يضربونها ويريدون منها أن تخرج للعمل، وهذه البائسة تبكي وترتعد تحت المطر. أين تذهب للعمل؟ هم يقولون لدينا ثمانية أطفال والرجل لا يعمل»(٤٩).

كما اضطرت أخت شمعون لأن تخدم في البيوت حيث جلس أخوها وأبوها في صفوف العاطلين:

«أبوه كان عاطلاً، وأخته الكبرى تخدم في بيوت الأغراب بالمدينة»(٥٠).

ويرسم لنا شمعون بلاص العديد من الصور الدراميـة لأحوال العاطلين في المعابر الذين يحلمون بيوم عمل واحد يلطف قليلاً من آلام الجوع التي تعتصر أمعاءهم وأمعاء نساءهم وأطفالهم (٥١) .

كما ينقل لنا سامي ميخائيل مواقف مفزعة لما سببه الجوع لرجال هذه الطائفة ونسائها وأطفالها، وكيف كان الجوع دافعاً للبعض كي يسرقوا وينهبوا :

«ذات يوم أقمت أنـا وبعض الأصدقاء خيمة بـالقرب من البساتين، في هرتسليـا، بحثنا عن عمل . . في الحقيقة، كنا جائعين تماماً. في إحدى الليالي سرقنا دجاجاً، قفز علينا كلب الحراسة، لكننا أرديناه قتيلاً . . . بعد ذلك أكلنا بيضاً حتى شبعنا» (٥٢) .

بل لقـد دفع الجوع «عبودي» لأن يسرق طعـام الكلب الهزيل كي يسـد به رمقـه، بعد أن عجـز عن إيجاد البديل . (٥٣)

وقد كان لشكل الحياة في هذه المعابر تأثير أخـلاقي سلبي للغاية على تلك الأسر المهاجرة، أبناء وزوجات ورجالاً. فلقد انفرط عقـد الأسرة اليهودية العربية التي تمسكت في العراق بما عهدتـه من أخلاق وعادات طيبة أرساها المجتمع الإسلامي ووجد جميع المستظلين بمظلته راحتهم وسعادتهم في العض عليها بالنواجذ .

فلقد تخلت المرأة عن مهمتها الرئيسيـة المتمثلة في رعاية الأسرة عندما خرجت ــ مضطرة ـ للعمل، بعد أن وجدت زوجها وأبناءها في صفوف العاطلين، بل وكان عليها أن تسوق الأكاذيب كي تستمر في عملها (٥٤) .

أما الأب، الأسطورة، فقد انتهى دوره في المعبرة، ويصور لنا الحـــوار بين عبودي وبعض شبـــاب المعبرة ما وصل إليه الآباء في الأرض الجديدة :

«في العراق، كنتم أبناء أُنـاس طيبين، قرأتم الكتب وارتديتم الملابس الجديدة في أيـام السبت . هنا، أنتم مثلنـا جميعـاً . أبوكم لن يهتـم بكم، لقد حطمـوه هنـا في المعبرة، أعطـوه فأسـاً في يده وطلبـوا منـه أن يقتلع الحشائش . كان إله هناك، وهو هنا سقط متاع، تصرخ فيه النساء، وتتحرش به البنات» (٥٥) .

«في عالم المعبرة حيـث تهاوت سلطة الأب، وانهارت العلاقـات الأسرية، . . . . هل يستطيع أطفـال مثل أريه أن يصمدوا مثله ؟» (٥٦) .

ولم يكن أمام الشباب العاطل إلا أن يلقي بكل قيمة أرضـاً، ويمد يده ليسرق ممتلكات الآخرين من أجْل أن يعيش (٥٧)، بل لا مانع لديه من سرقة طعام الكلب الهزيل ليسد به رمقه (٥٨) .

أمـا الفتيات فكـان تأثير الحيـاة الإسرائيلية الجديـدة عليهن قـاسياً . فتحت ضعف رقـابـة الأم العاملـة، وانكسار الأب نفسياً وفقدانه لسيطرته وسلطاته على الأسرة، انحرف بعضهن إلى الرذيلة .

وتجسد قصة «مـادلين» في رواية سامي ميخائيل «متسـاوون ومتساوون أكثر» صورة بشعـة لذلك الانحلال الأخلاقي الذي نتج عن معطيات الحياة في المعابر .

فمنذ وصول «مادلين» إلى المعبرة ولسانها يقطر ألفاظاً نابية قذرة لم يعهدها السامعون من قبل . (٥٩)

ولم يقتصر الأمر عند ذلك، وإنما شقت «مادلين» لها سبيلاً في طريق البغاء المظلم :

«كان ذلك مساء أحد أيام الخريف، عندما انتظرتني مادلين على الطريق بجوار محطة الحافلات. وتحت الضوء الخافت لاحظت هذا الماكياج الصارخ على وجهها، كما أبرز فستانها الرقيق كل مفاتن جسدها.....»

ـ ما الأمر؟

ـ هيا بنا. سنسافر إلى يافا.

ـ ضحكت... هل أمسكت بأحد؟! هل وجدت أحداً جيوبه مملوءة كي نسافر معه إلى يافا...آه؟ ماذا بك يا مادلين؟....

ـ هيا.. نظرت إليّ وهي تصك أسنانها... سنعود من هناك بالمال..

ولما لم أرد، واصلت: لا تقلق. معي أجرة السفر لكلينا.

ـ أنت تنوين... لم أجرؤ على تفصيل الكلام، ولكن فهمت. لقد قررت مادلين أن تحقق ما تعلمته على أرض الواقع، وكان لي دور القواد. ماذا حدث... لقد كنت بلا عمل، ويبدو أنها قد اختارت الوقت المناسب. لقد كنا نعيش في كوخنا في حالة من الجوع. والمال هو المال. ولكني خفت من هذا المال.

ـ سأذهب إلى البيت.

ـ لا تكن ابن زانية. صاحت فيّ غاضبة. وفجأة هدأ صوتها مستعطفاً: ديفيد.. تعال معي، ساعدني...

وحسم اليأس الواضح في صوتها الأمر. وفي نفس اللحظة تقريباً وصلت الحافلة. جذبتني خلفها بيدها.

وبعد تلك الرحلة الصامتة، واصلنا السير على أقدامنا حتى وصلنا إلى الميدان. كلانا مذهول من تلك الأضواء الباهرة، عظامنا ترتعد خوفاً... مشينا وأيدينا متشابكة بقوة. كل ظل يمر إلى جوارنا يرعبنا،.... وظهر أحد الرجال من داخل إحدى الخمارات.

ـ أشارت إليه مادلين قائلة: اذهب إليه.

ـ ماذا أقول له؟ اصطكت أسناني بفمي.

ـ أخبره أن هناك فتاة......(٦٠)

وبقية الحادثة مفهومة، وإنما سقنا مقدماتها هنا لتصوير ما وصل إليه حال الشباب، ذكوراً وإناثاً تحت وطأة الجوع والحاجة وانعدام الرقابة ووجود الجو المناسب، والبيئة الصالحة لنمو كل فساد، وانتشار كل رذيلة.

وإلى جانب تلك الأوضاع المتردية التي خلفتها الظروف الاقتصادية في المعابر، تبرز ظواهر أخرى من نوع آخر، تتعلق بنظرة الإسرائيلي تجاه هؤلاء اليهود العرب الذين قدموا إلى إسرائيل، وبمشاعر وأحاسيس هؤلاء

المهاجرين، ثم بالعلاقات بين الأشكناز والشرقيين.

ولهذه الظواهر أهمية بالغة، إذ تشكل حجر الزاوية في حياة يهود العراق بعد استقرارهم في الوطن الجديد.

وأول ما يطالعنا في إطار العلاقات الإنسانية بين يهود الغرب والشرق هو تلك النظرة الغريبة والساخرة من الأشكناز ليهود العراق.

وقد أدرك العراقيون ذلك منذ الوهلة الأولى، يقول أحدهم:

«إننا نجعل أنفسنا مثاراً للسخرية. الأيديش* يسخرون منا. العراقيون بدائيون، هكذا يقولون عنا، كل واحد يمسك أخاه من عنقه. لماذا نسمح لهم بفتح أفواههم تجاه الآخرين؟ كل واحد منهم لا يساوي فردة حذاء قديمة في بلادنا، جاء إلى هنا وجعل نفسه سيداً علينا...»(٦١)

ويقول في موضع آخر:

«أولئك اليديش الذين يحتقروننا»(٦٢).

ويبدو أن هذه النظرة الاشكنازية المتعالية لم تكن خاصة بمعبرة دون أخرى وإنما هي أسلوب عام في تعامل الاشكناز أو اليديش، مع العراقيين.

ففي معبرة سامي ميخائيل، وعندما ذهب شمعون إلى مساكن هؤلاء الأشكناز، تطلعت إليه سيدة البيت قائلة:

«أنت من المعبرة... أليس كذلك؟»

نعم. أجاب شمعون بصوت هامس.

في عيني هذه السيدة، لم يكن سكان المعبرة سوى جمهور من اللاجئين غير المتحضرين، والذين من الأفضل الابتعاد عنهم». (٦٣)

حتى عندما يقوم الشرقي بعمل جليل، ويعيد شيئاً سرق من منزل أحد هؤلاء الأشكناز، فإنه لا ينتظر منهم جزاءً ولا شكوراً:

«لقد علمته الحياة في المعبرة، أن أصحاب السجادة (المسروقة) لن يستقبلوه بالترحاب، ولن يشكروه..»(٦٤)

وعدم الاحترام لليهودي الشرقي من قبل الأشكنازي هو أمرمعتاد حتى ولو كان بين الجانبين عمل مشترك(٦٥) واليهودي الشرقي في نظر الأشكنازي محل شك دائم، فهو متهم حتى تثبت براءته(٦٦)

ويعتقد الأشكناز أن اليهودي الشرقي قد جلب معه الكذب من بلاد العرب، يقول جولد نبرج لديفيد العراقي:

---

* يطلق يهود العراق هذا الاسم الخاص باللغة التي يتكلمها اليهود القادمون من بعض دول أوربا على الاشكناز أنفسهم.

«لقد تركت للأبد بلاد العرب. هنا لا تستطيع أن تعيش على الكذب. . .»(٦٧).

وانتماء اليهودي للشرق، ولبلاد العرب على وجه الخصوص هو ترجمة للتخلف في نظر الأشكناز. يقول دعبول:

«اجتاحتني اليوم فجأة رغبة في الدخول إلى أحد محلات الكتب، لكي اتصفح ما بها، إلا أن صاحب المحل أوصده دوني بذراعيه، وسأل بصوت به نبرة تهديد وخوف عما أريد. لقد رأيت في عينيه أنه واثق من أنني لم أمسك كتاباً بيدي ذات يوم». (٦٨)

وهو نفس الاعتقاد الذي أعربت عنه أسرة اشكنازية في حديثها مع شمعون عندما أخبرهم بأن له أخاً يتعلم في إحدى المدارس فقالوا مندهشين: «ألك أخ يدرس في المدرسة؟!»(٦٩).

إن الاعتقاد الاشكنازي بجهل وتخلف اليهودي الشرقي، ومحاولة إيهام هؤلاء المهاجرين بعدم صلاحيتهم للعلم والتعلم، إنما يأتي في محاولة من هؤلاء الأشكناز لتوظيف الشرقيين في مهام معينة.

فالقائد والزعيم الديمقراطي الاشكنازي يندهش ويتعجب عندما يلتقي بيهودي شرقي يحمل شهادة جامعية، ويسعى لمزيد من العلم، ويصدمه بقوله: «محام. . . مدير حسابات. . . ومن يقوم بالعمل حقاً؟

مثل ماذا؟

آه. . . مثل. . . . الزراعة، المستوطنات الجديدة، الأيدي العاملة في الصناعة»(٧٠)

ولقد زرع هذا الشعور الاشكنازي المتضخم تجاه الشرقيين كثيراً من المظاهر السلبية الأخرى في واقع الحياة.

فالشرقيون وباء ينبغي الابتعاد عنهم، وعدم اقتراب الأبناء منهم(٧١)، وقد استطاع سامي ميخائيل أن يرسم لنا مشهداً رائعاً يجسد هذا الإحساس والشعور الممزوج بالاحتقار لأبناء المعابر، وذلك عندما استطاع «شمعون» أن يروض ذلك البغل الجامح حيث:

«جاءت البنات الثلاث لرؤية ذلك المخلوق الغريب القادم من المعبرة، هذا المكان الذي كثيراً ما سمعن عنه ولم يرونه. كن يعتقدن أنهن سوف يرين شخصاً حافي القدمين، يرتدي أسمالاً بالية، خفيف العقل. لقد حذرتهن أمهاتهن من الاقتراب إلى مثل هذا الكائن، الذي لايمكن معرفة ما قد يفعله، وكان هذا في حد ذاته سبباً كافياً لإثارة فضولهن كي يقتربن منه»(٧٢).

ولم تكن نظرة اليهود العراقيين للأشكناز بأفضل من نظرة الأشكناز إليهم. فالإحساس السائد بين العراقيين أن هؤلاء أغراب.

«لقد كنا هناك شعباً آخر، ونحن هنا طائفة أخرى. هناك ساد علينا جوييم*، وهنا يحكمنا يهود كالجوييم»(٧٣)

---

* لفظة جوى في العربية تعني الجيفة، وتطلق على الكافر والغريب وكل من هو غير يهودي.

كما لا ينتظر اليهودي الشرقي من المرأة الاشكنازية أن تلتزم ببيتها لتراعي أمور أسرتها :

«عندما يتزوجون من أشكنازية ، فلا يمكن لهم أن يجدوها دائماً مستقرة في البيت» . (٧٤)

وفي هذا الاعتقاد ترجمة غير مباشرة لوجهة نظر الشرقي تجاه النساء الأشكنازيات ، وهي ـ على نحو ما نفهم من العبارة ـ وجهة نظر سلبية . وللكراهية المتعمقة في نفس اليهودي الشرقي تجاه الأشكنازي أسباب ، يقول ديفيد اليهودي العراقي :

«لقد كانت كراهيتي لتسبورة شيئاً غريزياً ، واليوم فقط ، أستطيع أن أحدد سبب ذلك . بخلاف الفروق الحضارية واللغوية والثقافية ، شعرت منذ الوهلة الأولى بموقفها تجاه سائر أهالي المعبرة . إن مهمة موظفة الصحة التي تقوم بها ليست إلا تعبير خارجي عما يحدث بداخلها . لقد كانت تؤمن بأنه لا ينبغي فقط تنظيف وتطهير دورات المياه والحمامات الخاصة بنا ، وإنما كان على هؤلاء المسئولين أيضاً مهمة تطهيرنا وتنظيفنا نحن بصورة أساسية» . (٧٥)

ويعكس الأدب العبري المعاصر صورة صارخة من الصور المزرية التي تفند ادعاءات الساسة الصهاينة الزاعمين بديمقراطية دولتهم ، تلك هي صورة التفرقة العنصرية ، والتي تجلت في تقسيم سكان «إسرائيل» إلى نوعين ـ وربما أكثر من نوعين ـ من المواطنين . أولهما يتمتع بالخدمات الإنسانية والحياة المرفهة ، والثاني محروم من أبسط الحقوق ، ويفتك الجوع والجهل والمرض به .

أما الأولون فهم الأشكناز ثم يهود فلسطين ، وأما الآخرون فهم هؤلاء اليهود الشرقيون بعامة ، والعرب منهم على وجه الخصوص .

ولقد جسدت كتابات يهود العراق بعض أبعاد هذه المأساة التي ذاقوا ويلاتها ، وتجرعوا مرارتها منذ اللحظات الأولى لهم على «أرض الميعاد» ، لا لعيب فيهم ، أو لخطأ منهم ، ولكن لأنهم ينتمون إلى ذلك العالم العربي الذي يمثل «عقدة» محكمة في نفوس سائر يهود العالم . فأي ذنب جناه هذا اليهودي العربي ، وقد خُلِقَ أسود البشرة ، لا يشبه أولئك الأسياد من الأشكناز:

«ليس من المحبب أن تكون أسود في إسرائيل»(٧٦)

فالعبارة السابقة على إيجازها ، تعكس الكثير من النتائج التي يمكن أن نتوقعها لإنسان ، شاءت الأقدار أن يكون أسود البشرة .

والشرقي ، يدرك بحساسيته ماذا تعني كلمة «أسود» عندما تخرج من أفواه الأشكناز، فهي تحمل من المعاني ما لا تحمله نفس الكلمة لو خرجت من أفواه أبناء جلدته ، يقول ديفيد :

«أنا لا أرد على سباب اليهودي الشرقي لي كردي على ما يخرج من أفواه الأشكناز. فالأسود لا يشعر بإهانة ممن هو على شاكلته إذا ما سماه هذا بالأسود . . . »(٧٧) .

لقد أدرك العراقيون منذ وصولهم إلى إسرائيل أنهم قد صُنِّفُوا في مرتبة أقل من غيرهم ، وهذا ما عبر عنه شاؤول بقوله :

«اعتقدنا أننا سنعود ، كمن يعود إلى بيته . يهود أبناء يهود . شعب واحد . ولكن هناك من يقسم الجميع

هنا إلى شعبين. أتذكر؟ في العراق ضايقونا، ولكننا لم نكن بأقل منهم! هنا لا يطاردون اليهود، الحمد لله ـ ولكن قبل أن نجيء ـ كانوا قد حددوا لنا وضعاً آخر، طبقة من الدرجة الثانية. . . . .»[٧٨]

ولم يكن وراء هذا الاعتقاد ثمة مبالغة «شرقية»، لأن الواقع يؤكد ذلك التقسيم، وحياة المعابر تجسد هذه التفرقة.

«إنها اليد الخفية التي شعر بها أبي منذ اليوم الأول، القوة غير المرئية وغير المعروفة التي فصلت بين المتساوين، وبين المتساوين أكثر. هذه اليد، عادت وظهرت ساعة أن وقفنا متوترين أمام ذلك الكوخ الأخضر التابع لمكتب العمل في المعبرة. لقد وقف المهاجرون من بولندا والمجر في صفوف متماسكة بعيدين ومعزولين عن الباقين، أصحاب الوجوه السمراء، ومن خلف الشباك الحديدي، داخل الكوخ، جلس الموظف، أشكنازي طبعاً. . . .»[٧٩]

لقد جسدت رواية «المعبرة» لشمعون بلاص التطبيق الفعلي لسياسة التفرقة العنصرية من جانب المسئولين وذلك في صورة التفاوت البائن في مجال الخدمات.

ففي الوقت الذي يعيش فيه اليهود الشرقيون في شبه إظلام تام، تنعم حظائر الدجاج الاشكنازي بالكهرباء.

«كل شيء من أجل اليديش. كل شيء، كل الدولة من أجلهم، حتى دجاجهم يعيش أفضل منا.»[٨٠]

المحور الثاني: اليهودي العراقي في المجتمع الإسرائيلي

لم تفلح سنوات الحياة داخل المجتمع الإسرائيلي في تغيير الكثير من جوانب الشخصية اليهودية العراقية.

ولعل أول ما يطالعنا بعد «الاستقرار» في هذا الكيان الجديد، هو استقرار واستمرار الأوضاع على ما كانت عليه، فقد فشل «المشروع الصهيوني» في تحقيق الاندماج الطائفي، بل لقد زادت حدة «الفجوة الطائفية»، وانتشرت أعراض ذلك المرض العضال، ولم تفلح «حالة الحرب الدائمة» مع العرب، والتي يسعى القادة الإسرائيليون للإبقاء عليها للتخفيف من حدة الصراع الطائفي، لم تفلح في استئصال، أو حتى تهدئة هذا الصراع على الإطلاق.

لقد أدرك «شاؤول» وهو الذي سبق أسرته بالهجرة من العراق أنه قد يحقق المساواة بينه وبين الآخرين من اليهود إذا ما استطاع أن يظفر بعمل. يقول لوالده:

«أتفهم يا أبا شاؤول، لا يهمني الأجر، العمل فقط . . . وبيت لنا. المهم لشعبي أن يكون أفراده على قدم المساواة. أن يسير برأس مرفوعة. آه! هل تعلم ماذا يعني أن تعيش في حرية. . . تتمتع بكل الحقوق. . .»[٨١].

ولقد كانت سياسة الأشكناز منذ الوهلة الأولى تعتمد على «عدم الاندماج» مع السفاراد. مادياً ومعنوياً.

«فبصورة خفية غير محسوسة تقريباً، يتسلل البولنديـون والرومانيون والمجريون من المعبرة، وبدون أن نشعر كيف، وعلى أي نحو، ومتى تتحول مدينة الفقراء إلى كتلة من السود؟»(٨٢)

هكذا لم يطق الأشكناز مجاورة السفاراد، ففروا من المعبرة كما يُفَرُّ من الجمل الأجرب.

حتى في تلك الفترة القصيرة التي اضطـر الأشكنـاز للمعيشة في معـابـر الشرقيين، سعى الآباء إلى غـرس وتعميق جذور العنصرية في نفوس الأبناء. يقول ديفيد:

«منذ أن جئنا إلى المعبرة وقد غرست تسبورة في قلب ابنتها شعوراً بالتفوق الطائفي»(٨٣)

ويضيف في موضع آخر:

«لقد عشنا في بلد يحكمه عنصر متعالٍ»(٨٤)

وعنـدما تتملك قـوة الحب من النفوس رغم أنف «الطـائفية»، فـالأحياء لا ينسـون على الإطلاق حقيقـة أوضاعهم.

يقول ديفيد لمرجليت:

«لو كان جلد وجهي أبيض مثلك لاستطعت حينئذ أن أطـرق بابكم، ولدعتني أمك إلى الداخل وأعدت لي كوباً من الشاي»(٨٥).

لقد ذاق «ديفيد» مرارة الطائفية في إسرائيل، وكان ـ على الـرغم من صغره ـ يدرك ما لا يدركه أخوه الأكبر شاؤول، الذي حاول أن يتفوق ـ بدافع طائفي أيضاً ـ ليثبت للآخرين أنه ليس بأقل منهم.

يقول ديفيد لشاؤول:

«انظر قليـلاً إلى المدارس المتوسطة، وإلى الجامعات على وجـه الخصوص، كم من أبناء الطـوائف الشرقية ستجد بها؟ ونحن أكثرية في البلاد، التفرقة قائمة في كل مجال.»(٨٦).

ولقد اعتقـد أصحاب الفكـر الصهيوني، قادة وزعماء إسرائيل، أن مشروع الكيبـوتس يمكن أن يحل تلك المشكلـة، إلا أن المشكلة ظلـت باقيـة: «في الكيبـوتس، الكل متسـاوون، ولكن. . . يوجـد (لكن) هنـاك أيضاً». (٨٧)

«هناك (في الكيبوتس) أيضـاً السود، وهم مواطنون من الدرجـة الثانية، كانوا يتـابعونني كل الوقت، كما لو كنت لغماً موقوتاً أو قنبلة من الروائح الكريهة»(٨٨)

واعتقدوا أيضاً ـ كما أشرت آنفاً ـ أن الحرب، ستقضي على تلك المشكلة وتستأصل شأفتها، لكن ديفيد، اليهودي الشرقي، يسجل لنا فشل هذه الفكرة برمتها حين يصف لنا مشاعره قائلاً:

«نحن الآن نرتدي جميعاً نفس الملابس، ويعفر أجسامنا نفس التراب، كبار القادة وصغار الجنود. . . . . البيض والسود، هناك قوة عليا محت بصورة خفية ذلك الخط الفاصل بيننا. . . . .

لكنهم يضللـونني. . . لم أخـرج لهذه الحرب كيهودي، ولا كإسرائيلي، وإنما كسفـارادي (أسـود)، وإذا

عـدت منهـا حيـاً، سـأعـود إلى وضعي السـابق، حيث محفـور على جبهتي أصلي ولـون جلـدي وعـلامـة طائفتي . . .»

ولم يكن الحديث عن «التفـرقة» بخفي حتى في لحظات الحرب. فطـاقم الدبـابة الإسرائيليـة والذي يضم الاشكنازي «يـورام» القائد، والجنـدي الشرقي اليمني، والعراقي، يتحـاور ويتخيل أن يصل عـدد اليهود في البلاد إلى ثـلاثة ملايين، ويتخيلون كيف سيتم استقبـال ذلك اليهودي الذي سيكمل هذه الملايين الثـلاثة، حيث ستتسابق الهيئات والمؤسسات في تكريمه والاحتفال به.

«. . . تخيل لو تم ذلك. أي حظ لهذا المهاجـر الذي سيكمل الملايين الثلاثة. شركـة «امكور» سترسل له ثلاجـة مجاناً، و «رسكـو» ستعطيه شقة . . . . . . و «أجـاد» ستمنحه تـذكرة سفر مجانـاً طيلة حيـاته . . . . ستظهر صورته في الصحف والتليفزيون، ويتحدثون عنه في الراديو. . . . . .

وستسمع عن خيبـة الأمل الكبرى التي ستلحق بهؤلاء الاشكنـاز إذا مـا اتضح أن هـذا المهـاجـر كـان يمنياً . . . . أو مغربياً . . . لعلك تتخيل مدى هذه الخيبة . . .»

ويقول آخر معلقاً:

«أعـرف ماذا سيفعلـون. سيخفون هـذا الأسود المكـروه وراء الأستـار، وسيجدون على الفـور أحد هـؤلاء الملاعين المهاجرين من أوربـا أو ما أشبه ذلك، عندهـا فقط سيعطون إشارة البدء للجوقـة الموسيقية كي تبدأ عزف ألحانها»[٨٩].

ومع هذا فاليهود الشرقيون يدركون أنهم هم الباقون على هذه الأرض، إذ لا موطن آخر لهم:

«فعندمـا يدمر كل شيء في البلاد، فلنسمع إذن مـن سيستخرج جوازات السفر، ومن سيهـرب إلى خارج البلاد؟ اليمنيون؟ المغاربة؟ العراقيون؟ لا. سيغترب الاشكناز، وسيبقى السفاراد. ليس لهم من مكان يهربون إليه»[٩٠].

وتظل مشكلة «التفرقة الطائفية» قائمة في المجتمع الإسرائيلي بعد عشرات الأعوام من «التعايش الظاهري» بين يهود الشرق والغرب حيث تجد لها انعكاساً في الأدب العبري المعاصر في أواخر الثمانينات وهو ما عرضته لنا رواية «الوارث»لشمعون بلاص، حيث يقول «داني» أحد أبطالها:

«أن يكون اليهـودي اشكنازياً فماذا في ذلك من شرف كبير؟ إن الشرف البـالغ هو أن تسير في طـريق الرواد الأوائل، وقد كانوا من الأشكناز. . . . يجب أن نصلح ما أفسده الأشكناز، لقد تورطوا في النظريات، وخلقوا لأنفسهم ذلك النوع من الجيتـو الذي سيطروا وحكمـوا فيه، بينما دفعوا بالسفـاراد جانباً. هـذا الأمر يجب أن ينتهي. نحن سنفعل أحسن مما فعلوا هم. نحن نعرف العرب. لسنا بغـرباء، ثم إننا ليس لدينا آراء مسبقة. لن نعامل العرب كأناس أدنى منا كما تعامل الأشكنـاز تجاههم وتجاهنا. هذا فرق كبير. إن الاشكناز يكرهون العرب ويكرهون اليهود الشرقيين أكثر. يريدون أن يسودوا. لن نسمح لهم، لقد مضى عهدهم. نحن مجددو الصهيـونيـة . . . فاليهـودي الشرقي رجل عملي . . . والصهيـونيـة عمليـة أولاً وقبل كل شيء . . . ستكـون صهيونيتنا صهيونية إسرائيلية محلية وليست بصهيونية نبتت من منفى اشكنازي»[٩١].

ويتضح من الفقرة السابقة استمـرارية «الهوة الطائفية» وتطورها. فلم تعد القضيـة ممثلة في فرصة عمل أو

سكن يحظى به جانب دون آخر، وإنما تطورت لتصبح الهوة فكرية وعاطفية.

فالكراهية والتعالي من قبل الأشكناز تجاه السفاراد هي أمور مازالت قائمة.

والسفاراد يتطلعون إلى الحكم وزحزحة الأشكناز كي يحلوا محلهم، إذ يرون في أنفسهم عنصراً أقدر وأكفأ لحل الصراع القائم مع العرب.

ويتضح لنا أيضاً أن السفاراد قد بدأوا يستوعبون الفكرة الصهيونية ويسعون لصبغها بالطابع الشرقي الذي يتلاءم وطبيعة المنطقة التي يعيشون فيها، ويكون أكثر قدرة على التفاعل بانسجام مع آليات الصراع في المنطقة.

ومع أن رواية «الوارث» قد ألقت ظلالاً على الفجوة القائمة بين «الأشكناز والسفاراد» إلا أنها أيضاً قد كشفت عن سلبية الشخصية اليهودية السفارادية. يقول داني:

«كان الأشكناز دائماً على رأس القائمة. هم الذين قادوا، هم الذين حكموا، وهم الذين خططوا، واليوم أيضاً الحاخام ليفنجر وجوش أمونيم والحاخام كهانا، هؤلاء يصنعون تاريخاً. هم يقودون ويدفعون للأمام. من عمل الحركة الصهيونية وبنى البلاد؟ السفاراد؟ مثل هذه الحركة لا يمكن أن تقوم بين يهود الشرق.»[٩٢]

ويكشف لنا «داني» مزيداً من جوانب صورة اليهودي الشرقي بعد قرابة نصف قرن من الحياة في إسرائيل فيقول:

«لقد قام جيل جديد، ليس كجيل الآباء... جيل يؤمن بقوته، ويعرف أن هنا المكان الملائم له، وهنا يجب أن يثبت ذاته، وإنما أقول إن هذا الجيل قد تعلم من الأشكناز. تعلم أساليبهم، ولذلك فهو يستطيع أن يتعامل معهم وأن ينتصر. إن الجيل الجديد من الشرقيين محرر من شيئين: التباكي والتبعية، وهما اللذان ميزا جيل الآباء، ثم التعقيدات والتردد وهما اللذان ميزا الأشكناز، وسيسود هذا الجيل البلاد».[٩٣]

وتبدو ملامح «طراز جديد» من اليهودي الشرقي، تمثله شخصية داني، التي تمثل ـ بلا شك ـ قطاعاً لا يمكن تجاهله بين اليهود الشرقيين في إسرائيل، وقد استفاد هذا «الطراز» من أخطاء الفريقين ـ الأشكنازي والسفارادي ـ على السواء، لكن الفقرة السابقة تشير في نفس الوقت إلى استمرارية الصراع القائم بين الطائفتين، وهو ما عبرت عنه رغبة «داني» اليهودي الشرقي وتطلعه «للانتصار» على الأشكناز.

وتحاول شخصية «اليهودي الشرقي» أن تجد لها مكاناً وأن تحدد لها دوراً على الساحة، وذلك من خلال سياسة واضحة يعرفها «داني» بوضوح حيث يقول:

«اليهودي المؤمن ليس عليه فقط أن يتعلم ويصلي.. إنما عليه أن يؤمن أننا شعب الله.... عدنا لنبني الأرض التي وعدنا إياها. لتلاميذ الحاخامات كل الاحترام، ولكن ليس من الممكن أن يتحول كل شعب إسرائيل إلى تلاميذ حاخامات. من يدافع عن البلاد؟ من يعمل؟ من يبني؟ هل تريدون إعادتنا إلى المنفى؟ في أرضنا نعود إلى المنفى؟ هذا خطير... إن اليهودي الكامل هو اليهودي المؤمن، هو يهودي سليم في نفسه، وسليم في جسده. الجسد هام. المزارع، العامل، الجندي، الموظف، يجب عليهم جميعاً أن يكونوا أصحاء، أقوياء، وفي ساعة الصلاة يتوقف الجميع عن العمل لأداء الصلاة....»[٩٤].

ومما لا شك فيه، أن صورة اليهودي الشرقي التي تجسدها العبارة السابقة، هي صورة متطورة للغاية عن ذلك النمط الذي عرضت له في المرحلة الانتقالية، فهو يردد هنا أفكاراً لم يسبق له أن رددها، وتعكس بوضوح تأثير التيارات الفكرية المحيطة به كحركة جوش امونيم وغيرها[٩٥].

وتعكس الكتابات العبرية المعاصرة جانباً آخر من جوانب صورة اليهودي الشرقي في المجتمع الإسرائيلي، وذلك من خلال الصفات والنعوت السيئة التي لصقت به، والتي كان مبعثها تلك الكراهية الكامنة في نفوس الأشكناز من ناحية، وتلك الأفكار الخاطئة المتمكنة من عقولهم من ناحية أخرى.

فاليهودي الشرقي إنسان كسول. يقول «الياهو عيني» أحد المهاجرين العراقيين: «عندما عدت من تل أبيب اليوم، قابلت مدير المعبرة وقلت له: إلى متى تقسون علينا وكأننا أصبحنا عبيدكم؟ فقال لي: أنتم لستم كما ينبغي. أنتم تجلسون في المقهى تنتظرون من يأتي لينقذكم». [٩٦]

وقد أدرك اليهودي الشرقي هذا المفهوم الأشكنازي المتمكن في نفوسهم وعقولهم. يقول «حاييم فعد»:

«اليديش يسخرون منا، يقولون أننا وحوش، كسالى»[٩٧].

أما في رواية «الوارث» فيتكرر نفس المفهوم.

«فاليهود الشرقيون يعرفون الكلام فقط. يشعلون البخور ويبكون. وهم في هذا لا يختلفون عن العرب»[٩٨].

إن اليهودي الشرقي في نظر الاشكنازي غير قادر على الإبداع والابتكار، ومن ثم فهو خطر على المجتمع:

«إن مشكلة الشرقيين أنهم يعرفون التقليد فقط. ليس لديهم إبداع خاص بهم، ومن ثم فإنهم يبدون محتقرين لكنهم خطرون، مثل الغرغرينا في الجسد». [٩٩]

وهذه الفكرة لا تختلف كثيراً عن فكرة مدير المعبرة منذ مايقرب من أربعين عاماً، عندما خاطب أبناء الطائفة العراقية قائلاً:

«أنتم أناس سذج، لا تعرفون كيفية إدارة أموركم، ليس لديكم فكرة عن الحياة الديمقراطية، تعرفون فقط الطعن من الخلف وكل أنواع الكلام»[١٠٠]

ولقد جسدت علاقات «ديفيد» اليهودي العراقي، بأم زوجه «تسبورة» الاشكنازية عمق النظرة المتدنية التي يرى الاشكناز من خلالها أبناء الشرق.

فعلى الرغم من زواج «ديفيد» من «مارجليت» ابنتها، إلا أن ذلك لم يغير من الأمور شيئاً، فسيبقى يهودياً شرقياً، وستبقى هي وابنتها اشكنازيتان، ومن هذا المنطلق تأتي مجموعة من الصفات والنعوت الخاصة باليهودي الشرقي على لسان «تسبورة»:

«ابعدي هذا (الأسود) عنك»[١٠١]

«ما رجليت لن تكون لهذا الأسود القدر.»(١٠٢)

«على جثتي.. أي أسود قذر هذا». (١٠٣)

وتبلغ الأمور ذروتها عندما تنعكس هـذه الكراهية وتوجه «للرضيع» لا لـذنب اقترفه سوى أنه من نسل أب شرقي:

«هذا الرضيع يحطمك، سيدمر لك صدرك». (١٠٤)

«أوقفي رضاعته يا مارجليت، سيشوه صدرك»(١٠٥).

«ابعدي هذه الأفعى السامة». (١٠٦)

أما إذا شاءت الظروف واضطرت الجدة الاشكنازية لحمل حفيدها، فكان لها تصرف آخر:

«في الحالات النادرة، عندما كانت مارجليت تودعه بين ذراعيها كي تسرع إلى المطبخ، كانت تسبوره تمسكه بعيداً عنها لئلا يمس ثدييها النحيفين وكأنها تحمل بيدها قنبلة موقوتة فرضت عليها». (١٠٧)

إن الشعور بـالغربـة قد لازم اليهودي الشرقي في «إسرائيل»، فـالأرض ليست أرضه، والبلـد ليس بلده، والناس من حوله ليسوا بأهله ولا رفاقه.

هذه الأحـاسيس قد راودت الكثير من يهود العراق بعـد تهجيرهم إلى إسرائيل، يقول سامي ميخـائيل وهو يصف أحد أبناء الأشكناز وشمعون:

«تطلع كنبتة غـريبة فيمن حولـه من الناس، إنسـان واثق بنفسه، يقف على أرض يشعر أنها لـه. نظر إلى رجال الشرطة بلا وجل، وعندها شعر شمعون بمرارة الغيرة، خارج البلاد كان يقف كذلك، أما هنا فعليه أن يحذر من كل كلمة تخرج من فمـه، كان عليه أن يميل وينحني حتى يحصل على مـراده، وربما لا يحصل عليه أيضاً». (١٠٨)

وإذا كان بعض المهاجرين قد اعتقد أن مجرد تعلم اللغـة الجديدة والانخراط في المجتمع بإمكانه أن يحقق الشعـور بالانتماء والأمـان الاجتماعي ويقتل الغربـة المسيطرة على نفـوسهم، إلا أن الواقع الإسرائيلي قـد أثبت فشل تلك المحاولات:

«في بداية حياته في البلاد أحب (شمعون) هؤلاء الناس (الأشكناز) واعتقد أنه ليس عليه إلا أن يتعلم اللغة العبرية ويصبح كواحد منهم، وتسقط الحواجز ويقبلونه في جماعتهم ويحترمونه كما يحترمهم. وها هو قد تعلم لغة البلاد وحتى الآن مازال غريباً ومتهماً وغير مرغوب فيه»(١٠٩)

وعندما فشل شاؤول في مقابلة المهاجرين المعتقلين من «معبرة بلاص»، عاد وهو يشعر بنفس الغربة التي شعر بها شمعون عند رفيقه ميخائيل: «كان كإنسان غريب..»(١١٠).

لقد سـاهم الحاجز اللغـوي بين المهاجـر العراقي، وبين المستوطن الاشكنـازي بفلسطين في تعميق ذلك الأخـدود الفـاصل بين هـذا المهـاجر وتلـك البلاد، وعمـق من تلك الهوة الشـاسعة، وسـاعـد على تقـويـة «الانفصام» بين اليهودي الشرقي، وإسرائيل. يقول سليم في رواية «المعبرة» لبلاص:

«إنني لا أتحمل هذه اللغة . عندما أسمع هؤلاء اليديش يتكلمون بها أشعر بالغثيان . إنها ليست لغة رجال كالعربية ، التي لكل كلمة فيها وزنها ، ولا حتى كالإنجليزية الثرية والبلاغية . . . »(١١١)

كان هنـاك دائماً «نحن» و «هم» ، حتى في المواقف التي ينبغي أن تزول فيهـا مثل هذه التفرقـة ، في القضاء مثلاً . فالمهاجر الشرقي يفتقد الثقة في القضاء فـ «القاضي منهم» . (١١٢)

وهو نفس الشعور الذي أحس به المهاجرون الشرقيون حين وجدوا مدير معبرتهم اشكنازياً :

«فليكن لنا مدير منّا»

«فليكن لنا مدير عراقي» . (١١٣)

«فمدير عراقي أياً كان أفضل من مديرنا الأشكنازي» . (١١٤)

وقـد أدرك مهاجـرو الأكواخ عنـد سـامي ميخائيل وجـود ذلك الانفصـام ، ووجدنـا تعبيراً له على لسـان شمعون حيث يقول :

«إنهم (الاشكناز) ليسوا مثلنا . »(١١٥)

فهم بالنسبة لشمعون وسائر المهاجرين «غرباء» . (١١٦)

ويبقى لنـا جانـب هام من جـوانـب شخصيـة اليهودي الشرقـي كما صوره الأدب العبري المعـاصر ، ذلك الجانب الذي يعكس تمسك هذا المهاجر بالكثير من العـادات والقيم العربية والإسلامية ، والتي حافظ عليها هؤلاء المهاجرون بقدر استطاعتهم على الرغم من عوامل «الانسلاخ» المحيطة بهم في المجتمع الإسرائيلي .

فهناك مفـاهيم شرقية خاصـة ترتبط بـالعلاقات الأسريـة . فالأب ـ على سبيل المثـال ـ لـه مكانة خـاصة يفتقدها في كثير من المجتمعات الأخرى .

«أبي ، الشخصية القوية ، حجر الأساس للأسرة ، والسلطة العليا بيننا»(١١٧)

ويتأكد هذا المفهوم ، حيث سلطة الأب داخل الأسرة ، وكلمته الحاسمة في حل ما يطرأ من نزاع أو خصام بين أفرادها(١١٨)

ولعل هـذا المفهوم يـرتبط بالاعتقـاد العام بضرورة وأهميـة الرجل في البيت الشرقي والـذي عبر عنه سـامي ميخائيل في موضع آخر حيث قال :

«لا فائدة في الأرض الطيبة ما لم يكن في البيت رجل» . (١١٩)

كما تتسم الأسرة الشرقية بالترابط والتعاطف بين أفرادها ، وكذلك الاحترام المتبادل بين أعضائها .

فالابن بار بأمه في كبرها :

« . . . . اقترب عبدالله البحار وهو يحمل بين ذراعيه القويتين أمه المشلولة»(١٢٠)

«وفي ساعات يقظته كرّس كل ذاته من أجل أمه . . . »(١٢١)

«ويقف عبدالله إلى جوار أمه طارداً الذباب عنها»(١٢٢)

ويمثل الابن نقطة تحول في حياة الأسرة الشرقية، ووجوده يعني الكثير بالنسبة للأب على وجه الخصوص، فإذا مات هذا الابن، فإن موته يمثل تغيرا خطيرا في حياة الأب، وبتعبير أدق: أن موت الابن يحطم آمال الأب التي طالما تمناها من وراء وجود هذا الابن، وقد عبر شمعون بلاص عن ذلك بقوله:

«إن موت ابنه قد كسر ظهره»(١٢٣)

وإن عاش الابن، وكبر وصار رجلاً، فهو يظل في عين أمه محتاجاً لرعايتها واهتمامها. وهكذا كان «دعبول» في نظر أمه: «ستبقى في نظر أمك دائما كالطفل». (١٢٤)

واليهودي الشرقي كزوج، مازال متمسكا برجولته ومقتضياتها، لم يفرط فيها رغم قسوة الظروف المحيطة به وبأسرته:

«ومنذ هذه اللحظة وقد انتابني الخوف من أن يصبح مصيري كمصير راؤوبين في أيامه الأولى بالمعبرة، عندما كانت زوجته مصدر الانفاق الأساسي على الأسرة. هذه الفكرة البائسة حثتني على التعلم كما لو كانت تدفعني آلاف الشياطين»(١٢٥)

فاليهودي العربي الذي أجبر على الهجرة إلى ذلك المجتمع الغريب، مازال يعتز بتراثه الذي تشبع به في المجتمع العربي. يقول أحد مهاجري معبرة بلاص: «اسمع يا أبا فؤاد. إنك تعرفني، فأنا رجل يعتز بكرامته كثيرا، إنني على استعداد لأن أشنق ولا أهين كرامتي. هل تفهم ذلك؟»(١٢٦)

فمن القيم التي حافظ عليها اليهودي الشرقي في المجتمع الجديد المحافظة على الشرف والكرامة والدفاع عنهما ضد كل ما بشأنه المساس بهما، حتى بعد التأقلم إلى حد كبير في الحياة الإسرائيلية. فالشرف ـ كما يقول سامي ميخائيل ـ هو إحدى القيم العليا في حياة العربي منذ ماقبل الإسلام، بل كان غاية الحياة، ومازال حتى اليوم، إذ لامانع عند العربي من القتال لو شعر أن شيئا تافها يمكن أن يمس كرامته وشرفه. (١٢٧)

ومن متممات وتوابع هذه المفاهيم. التركيز في العلاقات على الحسب والنسب والفخر بهما في المجالس. ولقد ظلت الأسرة اليهودية الشرقية متمسكة إلى حد كبير بهذه المثل التي تشبعت بها خلال حياتها على مدى قرون طويلة في البيئة العربية. (١٢٨)

أما الجوار فله قدسية بين يهود الشرق، وهو ما نقلوه معهم من التراث العربي والإسلامي في البلدان العربية التي عاشوا فيها. وقد أدرك بلاص هذه الحقيقة، وحافظ إخوانه المهاجرون عليها. يقول:

«نحن جيران . يقولون إن الجيران كالإخوان»(١٢٩)

هذه الرابطة الأخوية الصادقة هي التي جعلت الجارة «الخالة غواني» تبكي كثيراً لفراق جيرانها على الرغم من عدم رحيلهم بعيداً عن دارها(١٣٠)، وهي أيضاً الدافع للوقوف مع الجار حينما تنزل به نازلة أو تحل به كارثة(١٣١).

وتعكس كتابات كل من سامي ميخائيل وشمعون بلاص تمسكاً شديداً من قبل اليهود العراقيين الذي هُجِّروا إلى إسرائيل بعادات وتقاليد الأفراح والأتراح، مما قد يطول عنه الحديث، لكن المهم هنا هو دلالة ذلك وما توحي به من بقاء ذلك التراث العربي الناصع في نفوس هؤلاء المهاجرين مهما طال الزمن»(١٣٢)

خاتمة

من خلال الدراسة التحليلية لنماذج من الأدب العبري المعاصر والتي عالجت قضية هجرة جالية يهودية عريقة، وهي الجالية العراقية، أمكننا الوقوف على حقائق تاريخية هامة على النحو التالي:

إن حياة اليهود في المجتمعات الإسلامية كانت حياة عادية للغاية، لم يكن هناك ما يشوبها. فلقد نعم اليهود بخيرات البلاد، وعندما عانوا، وكانوا يعانون كغيرهم من أبناء هذه البلاد، فلم يشهدوا اضطهاداً مع سبق الإصرار والترصد إلا عندما بدأت الصهيونية تتغلغل إلى نفوس بعضهم، وتشكل خطراً على أمن البلاد واستقرارها.

فلم يسجل لنا تاريخ اليهود في البلاد العربية عزلة كتلك التي عاشوها في «الجيتو» في سائر دول أوربا، كما لم يشهدوا قوانين أو إجراءات استثنائية كما كان نصيبهم في العالم بأسره.

ولقد كان نتيجة المد الصهيوني أن هاجرت الطوائف اليهودية في كثير من الدول العربية وفي شكل جماعي، بعد خداعهم وتضليلهم على أيدي رجال الوكالة اليهودية والمنظمة الصهيونية.

وتمثل حياة هؤلاء المهاجرين وصمة عار في جبين إسرائيل التي تزعم الديمقراطية والمساواة. فمنذ أن وطئت أقدام اليهود العرب أرض فلسطين وحتى يومنا هذا، وهم يعانون من النظرة المتعالية من قبل اليهود الأشكناز، ومن التفرقة العنصرية التي تمارسها السلطات في شتى مجالات الحياة تجاه أبناء الطوائف الشرقية، على وجه العموم والعربية بخاصة. الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل: إذا كان هذا هو حال اليهود العرب في إسرائيل، فما هو حال العرب القابعين تحت نير الاحتلال الإسرائيلي!؟

إن عشرات الأعوام من الحياة في المجتمع الإسرائيلي لم تستطع سلخ هؤلاء اليهود العرب، وقتل التراث العربي الإسلامي الكامن في نفوسهم، فمازالوا يحافظون على بقية باقية من المثل والقيم العربية والإسلامية التي تشبعوا بها قبل الهجرة.

كما لم تستطع حروب إسرائيل ضد العرب صهر هؤلاء المهاجرين في بوتقة المجتمع الإسرائيلي الجديد، بل لقد تزايد الإيمان لدى اليهود العرب بأنهم قد ضللوا وخدعوا حينما وعدوهم بالأرض التي تفيض لبناً وعسلاً.

ويمكن القول، بأن مثل هذه الظروف والملابسات التي أحاطت باليهود الشرقيين عامة في إسرائيل، قد خلقت نموذجاً من الشخصيات التي تحمل بين مكوناتها عناصر الازدواجية والتناقض.

وفي ظل الظروف الراهنة، حيث اليأس التام من العودة إلى الموطن الأول لكثير من هؤلاء المهاجرين، بات على يهود البلاد العربية خاصة أن يتنبهوا ويدركوا ضرورة التحرك الفعال، وسحب البساط من تحت أقدام الأشكناز. فقد حان الوقت كي يأخذ اليهود العرب دورهم في الحياة، وأن تكون لهم كلمة مسموعة ومؤثرة على مجريات الأحداث، وهو الأمر الذي حاولت السلطات «الاشكنازية» المسيطرة على الأمور في إسرائيل أن تتلاشاه طوال نصف قرن من الزمان.

نستطيع بعد ذلك العرض أن نقرر: إن اليهود الشرقيين سيلعبون دوراً هاماً على الخارطة الإسرائيلية في المستقبل القريب، وهو ما قد يكون له تأثير لا يخفى على الأحداث في المنطقة بأسرها.

المصادر والمراجع

أولاً: بالعربية

● أحمد سوسة، ملامح من التاريخ القديم ليهود العراق، سلسلة دراسات فلسطينية (١٢) بغداد، ١٩٨٧.
● علي إبراهيم عبده، خيرية قاسمي، يهود البلاد العربية، بيروت، ١٩٧١.
● مير بصري، أعلام اليهود في العراق الحديث، القدس، ١٩٨٣.
● وحيد محمد عبدالمجيد، اليهود العرب في إسرائيل، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٧٨.

ثانياً بالعبرية

● ج. ب. ساسون، تاريخ شعب إسرائيل في العصور القديمة، تل أبيب، ١٩٦٩.
● حاييم كوهين،
اليهود في بلاد الشرق الأوسط، القدس، ١٩٧٢.
● سامي ميخائيل،
ـ متساوون ومتساوون أكثر، تل أبيب، ١٩٧٦.
ـ أكواخ وأحلام، تل أبيب، ١٩٨٢.
ـ حفنة من الضباب، تل أبيب، ١٩٧٩.
ـ لجوء، تل أبيب، ١٩٧٥.
● شمعون بلاص،
ـ المعبر، تل أبيب، ١٩٦٤.
ـ الوارث، تل أبيب، ١٩٨٧.
ـ في المدينة السفلى، تل أبيب، ١٩٧٩
● مردخاي بن فورات، عملية عزرا ونحميا، من بابل إلى القدس، مجموعة أبحاث ووثائق عن الصهيونية والهجرة من العراق، تل أبيب، ١٩٨٠.
● هرتزل وبلفور حقاق، يهود العراق وكردستان، القدس، ١٩٨١.
● يوسف مائير، تطور حركة التنوير «الهسكلاه» في العراق من ١٩٣٠ ـ ١٩٧٤، تل أبيب.

ثالثاً: بالانجليزية

Cohen, H.,
The Anti - Jewish farhud in Baghdad, Middle eastern Studiesmx Vol.3, London, 1966 - 1967.
Encyclopaedia Judaica, Jerusalem, 1972
Hourani, A.,
Minoritiés in the Arab World, London, 1967.
Landshat,S.,
Jewish Communities in the Muslim countries of the Middle east, London, 1950.
Lilienthal, A.,
The other Side of the coine, New York, 1965.
Masliyah, S.,
Zionism in Iraq, Middle eastern Studies, Vol.25, No. 2, London, April, 1984
Sasson, D.
A History of the Jewsin Baghdad, Letchworth, 1949.

الهوامش

(١) أحمد سوسة، ملامح من التاريخ القديم ليهود العراق، ص٢٠، انظر أيضاً
Masliyah, S., Zionism in Iraq, Middle eastern Studies, Vol, 25 P.216

(٢) يشير العهد القديم إلى هذه الأحداث في سفر الملوك الثاني ٢٤: ٩ـ٧، وسفر ارميا ٣٨: ٢ـ٤.

(٣) ח.ב. בן ששון, תולדות עם ישראל בימי קדם, I, עמ' 358.

(٤) Cohen, H., The Anti Jewish Farhud in Baghdad, Middle eastern Studies, Vol. 3, PP.3 - 4

(٥) Sasson, O., A History of The Jews in Baghdad, Letch worth, 1949, P. 173

(٦) مير بصري، أعلام اليهود في العراق الحديث، القدس ١٩٨٣، ص١٦.

(٧) ـ חיים כהן, היהודים בארצות המזרח התיכון, ירושלים, 1972, עמ' 84.

(٨) Hourani, A., Minorities in the Arab world, London, 1967, P. 102.

(٩) Landshut, S., Jewish Communities in the Muslim countries of the Middle east, London, 1450, P. 42.

(١٠) Sasson, D., OP. Cit, P. 105, 143, 147.

(١١) علي إبراهيم عبدة وخيرية قاسمي، يهود البلاد العربية، بيروت، ١٩٧١، ص ٥٠.

(١٢) Hourani, A., OP. Cit, P. 102.

(١٣) «اليشيفا» هي مدرسة دينية عليا أو كلية توراتية. وقد ورد هذا الاسم في التلمود ويعني جلسة أو مجلس أو مجمع العلماء. انظر The Jewish encyclopaedia, Vol. X11, P. 595

(١٤) «الحيدر» في العبرية تعني الحجرة، وقد استخدم هذا الاسم للدلالة على النمط القديم للمدرسة الابتدائية اليهودية وكانت عبارة عن حجرة تعقد فيها دروس الأطفال وهي تشبه الكتاب في البيئة العربية الإسلامية. انظر The Jewish encyclopaedia, Vol. V1, PP. 314, - 315.

(١٥) «المدراش» مدرسة دينية اختلفت مهامها وأشكالها على مدى التاريخ اليهودي. انظر: - Encyclopoedia Judaica, vol. 11, PP. 1507 - 1523

(١٦) ـ יוסף מאיר, התפתחות השכלה בקרב היהודים בעיראק בשנים 1930 - 1974, עמ' 429.
(د. يوسف ماير، تطور حركة التنوير بين يهود العراق ١٩٣٠ ـ ١٩٧٤، «بالعبرية»، ص ٤٢٩).

(١٧) Sosson, D., OP. Cit, P. 172

(١٨) Masliyah, S., Zionism in Iraq, Middle Eastern Studies, Vol, 25, No. 2, London, April, 1989, PP. 217 - 218

(١٩) ـ הרצל ובלפור חקק, יהודי עיראק וכורדיסטאן, ירושלים, 1981, עמ' 8.
«هرتسل وبلفور حقاق، يهود العراق وكردستان، القدس، ١٩٨١، ص٨».

(٢٠) ـ בן פורת, מבצע עזרא ונחמיה, מבבל לירושלים, קובץ מחקרים ותעודות על הציונות והעליה מעיראק, תל-אביב 1980, עמ' 51.
(مردخاي بن فورات، عملية عزراونحميا، من بابل إلى القدس، مجموعة أبحاث ووثائق عن الصهيونية والهجرة من العراق، تل أبيب، ١٩٨٥، ص ٥١).

(٢١) Lilienthol, A.. The Other Side of the Coine, New York, 1965.
انظر أيضاً: وحيد محمد عبدالمجيد، اليهود العرب في إسرائيل، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٤٢ ـ ٤٧.

(٢٢) ولد سامي ميخائيل في بغداد عام ١٩٢٦ حيث تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي فيها، وقد انضم إلى الحركة الشيوعية في سن مبكرة وشارك في تحرير نشراتها حتى هروبه من العراق عام ١٩٤٨. وقد تعرض لمطاردة السلطات العراقية بسبب نشاطه الشيوعي المحظور وسمياً آنذاك حتى تمكن من الهرب إلى إيران ثم وصل إلى فلسطين عام ١٩٤٩. وقد كتب سامي ميخائيل بعض القصص القصيرة باللغة العربية ولكنه تحول إلى العبرية واتخذها لغة أدبية له، قدم من خلالها أعمالاً عديدة انعكست من خلالها صورة اليهودي الشرقي العراقي في المجتمع الإسرائيلي.

(٢٣) ولد شمعون بلاص في بغداد عام ١٩٣٠ حيث تلقى تعليمه في مدارس «الأليانس» وبدأ الكتابة بالعربية مبكراً حيث ساهم بالعديد من القصص والمقالات في المجلات الأدبية العراقية والمصرية. هاجر بلاص مع أسرته ضمن الهجرة اليهودية الجماعية. والتحق بالجامعة في إسرائيل وحصل على الدكتوراه في الأدب العربي من السربون بباريس ولشمعون بلاص العديد من الروايات العبرية التي تعكس فكراً متميزاً، كما تقدم لنا صورة مجسدة لليهودي العراقي كنموذج لليهودي الشرقي على أرض فلسطين بعد قيام إسرائيل.

(٢٤) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر (شاخيم في شاخيم يوتير)، تل أبيب، ١٩٧٦، ص ١٨ ـ ١٩.
(٢٥) سامي ميخائيل، المصدر السابق، ص ٢٥.
(٢٦) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام «باحونيم في حالوموت»، تل أبيب، ١٩٨٢، ص ٤٦.
(٢٧) شمعون بلاص، المعبرة «هامعفرا»، تل أبيب، ١٩٦٤، ص ٧.
(٢٨) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٢٠.
(٢٩) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٣٠.
(٣٠) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٦.
(٣١) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١١.
(٣٢) المصدر السابق، ص ١٣٢
(٣٣) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٣.
(٣٤) المصدر السابق، ص ١١٧.
(٣٥) المصدر السابق، ص ٥٥.
(٣٦) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٥٨.
(٣٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٩٠.
(٣٨) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١١١.
(٣٩) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٩٧.
(٤٠) المصدر السابق، ص ٥١.
(٤١) المصدر السابق، ص ٥٢
(٤٢) المصدر السابق.
(٤٣) المصدر السابق، ١١٩ ـ ١٢٠.
(٤٤) المصدر السابق، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.
(٤٥) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٦.
(٤٦) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٣٣.
(٤٧) المصدر السابق، ص ١٠.
(٤٨) المصدر السابق، ص ٢٨.
(٤٩) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٣٣.
(٥٠) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٧.
(٥١) انظر على سبيل المثال، المعبرة، ص ١٦٩.
(٥٢) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٣٨.
(٥٣) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٢.
(٥٤) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٤٠.
(٥٥) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٤.
(٥٦) المصدر السابق، ص ١١٨.
(٥٧) المصدر السابق، ص ٤٤.
(٥٨) المصدر السابق، ص ١٢.
(٥٩) المصدر السابق، ص ٢٨.
(٦٠) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٥٨ ـ ٥٩.
(٦١) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٨.
(٦٢) المصدر السابق، ص ١٤٨.
(٦٣) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص :١٨.
(٦٤) المصدر السابق، ص : ١٥.
(٦٥) المصدر السابق، ص ٨٥.
(٦٦) المصدر السابق، ص ١٩، ٨٤.
(٦٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٥٣. وانظر أيضاً أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ١٠٥.
(٦٨) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٢٦.
(٦٩) المصدر السابق، ص ١٠٦.
(٧٠) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٧٨.
(٧١) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٥٤.
(٧٢) المصدر السابق، ص ٧٩.

(٧٣) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ٣٤. وانظر أيضاً: أكواخ وأحلام، ص ٩٧.
(٧٤) متساوون ومتساوون أكثر، ص ١٧٢.
(٧٥) المصدر السابق، ص٣٠.
(٧٦) سامي ميخائيل: أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٣٢.
(٧٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٥.
(٧٨) المصدر السابق، ص ٢٥.
(٧٩) المصدر السابق، ص ٢٧.
(٨٠) المصدر السابق، ص ١٧١.
(٨١) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٧.
(٨٢) المصدر السابق، ص ١٨١.
(٨٣) المصدر السابق، ص ٢١٦.
(٨٤) المصدر السابق، ص ٢٣٩.
(٨٥) المصدر السابق، ص ٩٣.
(٨٦) المصدر السابق، ص ١١١.
(٨٧) المصدر السابق، ص ١٣٨.
(٨٨) المصدر السابق، ص ٨١
(٨٩) المصدر السابق، ص ٢٧.
(٩٠) المصدر السابق، ص ٧٠.
(٩١) شمعون بلاص، الوارث، تل أبيب، ١٩٨٧ ص ٧٢.
(٩٢) المصدر السابق، ص ١٠٠.
(٩٣) المصدر السابق، ص ١٠١.
(٩٤) المصدر السابق، ص ١١٣.
(٩٥) جوش أمونيم، أو تكتل اللغة، مجموعة صهيونية متدينة متطرفة، تؤمن بضرورة سيطرة اليهود على جميع أراضي فلسطين ومن ثم قامت بإنشاء العديد من المستوطنات غير الشرعية في الأراضي العربية المحتلة تحت سمع وبصر السلطات الإسرائيلية وأحياناً بدعم منها. وقد تزايد نشاط هذه المجموعة المتطرفة في أعقاب هزيمة إسرائيل في حرب ١٩٧٣ وكرد فعل للخسارة الإسرائيلية في هذه المعارك. لمزيد من المعلومات انظر: دائرة المعارف العربية، المجلد ٣٢، ص ١٩٩.
(٩٦) شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ٥١.
(٩٧) المصدر السابق، ص ١٤٨.
(٩٨) المصدر السابق، ص ١٠٠.
(٩٩) المصدر السابق، ص ١٣٨-١٣٩.
(١٠٠) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٨٤.
(١٠١) متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٠٩.
(١٠٢) المصدر السابق، ص٩٤.
(١٠٣) المصدر السابق، ص٩٤.
(١٠٤) المصدر السابق، ص٢١٣.
(١٠٥) المصدر السابق.
(١٠٦) المصدر السابق.
(١٠٧) المصدر السابق، ص٢١٢-٢١٣.
(١٠٨) أكواخ وأحلام، ص ٧٦.
(١٠٩) المصدر السابق، ص ١٩.
(١١٠) المعبرة، المصدر السابق، ص ٧٥.
(١١١) المصدر السابق، ص ١٠٠.
(١١٢) المعبرة، ص ١٠٩.
(١١٣) المصدر السابق، ص ١٨٥.
(١١٤) المصدر السابق، ص١٩١.
(١١٥) أكواخ وأحلام، ص ٨٥.
(١١٦) المصدر السابق، ص٨٥، ٨٦.
(١١٧) سامي ميخائيل، متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٢.
(١١٨) سامي ميخائيل، حفنة من الضباب، تل أبيب، ١٩٧٩، ص ٧٣.

(١١٩) سامي ميخائيل، أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٤٦ .
(١٢٠) المصدر السابق، ص ٣١.
(١٢١) المصدر السابق، ص ٣٢.
(١٢٢) المصدر السابق، ص ١٢٦ .
(١٢٣) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٣ .
(١٢٤) أكواخ وأحلام، المصدر السابق، ص ٨٦ .
(١٢٥) متساوون ومتساوون أكثر، المصدر السابق، ص ١٨٢ .
(١٢٦) المعبرة، المصدر السابق، ص ١٢٥ .
(١٢٧) سامي ميخائيل، الجوء، تل أبيب، ١٩٧٥، ص ٣٠٦ ـ ٣٠٧.
(١٢٨) سامي ميخائيل، حفنة من الضباب، المصدر السابق، ص ٨٨، شمعون بلاص، المعبرة، المصدر السابق، ص ١٣ .
(١٢٩) المعبرة، ص ١٨٦ .
(١٣٠) شمعون بلاص، في المدينة السفلى، تل أبيب، ١٩٧٩، ص ١٥ .
(١٣١) المصدر السابق، ص ١٦٠ .
(١٣٢) انظر مثلاً: أكواخ وأحلام، ص ٦٢، حفنة من الضباب، ص ١٠٤ ـ ١٠٥، الجوء، ص ٥٣، حفنة من الضباب، ص ٦، ١٢، ٢٣، ٢٧، ٢٩، ٣٠ وغيرها .

الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة المعاصرة

(١٩٤٨-١٩٦٧)

د.محمود صميدة

القصة القصيرة في الأدب العبري الحديث

تعتبر القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية لفتا للانتباه، لأن ثراءها الكيفي وتنوعها الكمي يمنحانها مكانة متميزة الدرجة التي تبدو وكأنها أكثر الأشكال الأدبية جذبا لاهتمام المبدعين والمثقفين، وأخذت تزاحم الشعر منذ عهد غير قريب، وتقتطع من جمهوره التقليدي العريض في الصحف والمجلات، وتستأثر دونه باهتمام الكتاب، وتحقق وثبات متنوعة وبارزة.

وترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوي عليه القصة القصيرة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر ولكنها تتميز عنه بما يضفيه التركيز والتكثيف على عناصر القص المتميزة بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوي عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر[١] كما ترجع هذه المكانة إلى أنها إيقاع سريع لتحولات العصر، وأنها أصلح الأشكال الأدبية على التجسيد، ومن ثم التوصيل. وقد حملت في تطورها الفني سمة واضحة تتمثل في تخطي الشكل التعبيري القائم مع الإفادة الهائلة من حركة تطور الفنون التشكيلية والتعبيرية الأخرى.[٢]

والقصة القصيرة عبارة عن إنتاج أدبي ذي حجم صغير وأحيانا يكون صغيرا جداً أي أنها أصغر من الرواية القصيرة ومن الرواية وبسبب هذا الصغر فإنه يبرز فيها أحد العناصر الرئيسية الموجودة فيها مثل الصورة، والحبكة، والخلفية وذلك من خلال ضغط بقية العناصر، وأحيانا يحدث توازن بين هذه العناصر بحيث تظهر جميعها في صورة موجزة إلى أقصى حد.[٣] ويحدث أن تصور القصة القصيرة فترة زمنية صغيرة تكون جوهرية في حياة البطل أو الأبطال، كما يحدث أن تغطي فترة زمنية طويلة جدا من خلال الحوار الواضح ولكن تظهر فيها فقط ساعات الذروة كثيرة التوتر وبينها توجد «فترات ميتة» تبدو من وجهة نظر الكاتب غير ذوات أهمية.

وقد أدت القصة القصيرة دوراً هاماً في الأدب العبري الحديث حيث وسعت دائرة قارئي اللغة العبرية وكشفت عن المشاكل الحقيقية للمجتمع اليهودي خارج وداخل إسرائيل.[٤] وقد ظهرت البراعم الأولى للقصة العبرية القصيرة في بداية القرن التاسع عشر وذلك مع انتقال مركز «الهسكالاه» (حركة التنوير اليهودية) إلى جاليسيا وروسيا (١٨٢٣-١٨٥٠م) وكان من أبرز كتابها «يوسف بريل[٥]، وإسحق آرثر[٦]، وإيزيك مائير[٧]». وكانت القصص حينئذ في صورة رسائل أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة، وتناولت وصفا لحياة الصالحين ورجال الدين وبعض سير الحياة الشخصية ونقد أساليب التعليم القديمة ووصف المدن التي يعيش فيها اليهود.[٨]

أما الفترة التي تلت ذلك (١٨٥٠-١٨٦٠م) والتي تعتبر فترة الإنتاج القصصي العبري الأساسية فتبدأ بظهور «أفراهام مابو[٩]»، وقد عبرت القصة العبرية القصيرة خلال هذه الفترة عن الرغبة اليهودية في إقامة عالم جديد ذي طابع قومي، وتناولت الموضوعات ذات الطابع الملحمي، واستعرضت الأحداث التاريخية في صور رمزية وأساليب الحياة اليهودية القديمة بكل ألوانها. وخلال الفترة (١٨٦٠-١٨٧٠م) والتي تبدأ بظهور «مندلي موخير سفاريم» كانت الإنتاجات القصصية قومية من الدرجة الأولى، وتصف الواقع اليهودي في أوكرانيا وليتوانيا، والشخصيات اليهودية التاريخية.[١٠]

وأثناء مرحلة الانتقال من فترة «الهسكالاه» إلى فترة الإحياء القومي اليهودي (١٨٧٠-١٨٨١م) كانت القصة العبرية القصيرة تأخذ طابع الأسطورة وتركز على وصف مراكز «الهسكالاه» والأجواء المحيطة بها، وتنتقد الماضي، وتعبر عن الرغبة في التجديد والحنين والشوق لفلسطين.

وتعتبر الفترة التي سبقت قيام الحرب العالمية الأولى وقيام الثورة الروسية بعدها بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة للقصة العبرية القصيرة حيث كانت القصص خليطا من وصف المهجر وفلسطين. وتغلغلت في أعماق النفسية اليهودية عند الفرد العادي، وصورت حياة ومشاكل الإنسان اليهودي، وعبرت عن الاحتجاج على الأنظمة المختلفة في الحياة اليهودية بهدف تغيير الحياة اليهودية تغييرا شاملا وإعادة بنائها على أسس سليمة[١١]. وخلال الفترة (١٩١٧-١٩٤٨م) والتي تسمى بالفترة الفلسطينية تناولت القصة العبرية القصيرة وصفا للمستعمرات اليهودية والمشاكل الاجتماعية الخاصة بها، كما تناولت فلسطين كموضوع للوصف الأدبي حيث كانت بمثابة قاعدة للأدباء الشبان يستلهمون منها إنتاجاتهم الأدبية.[١٢] ومن أبرز كتاب هذه الفترة «يهودا يعاري[١٣]، وإسحق شنهار».[١٤]

القصة العبرية القصيرة المعاصرة (١٩٤٨-١٩٦٧م)

ظهر بعد عام ١٩٤٨ جيل جديد من كتاب القصة العبرية القصيرة، وكان هذا الجيل كله من الشباب، حيث إنهم ولدوا في نهاية العشرينيات أو بداية الثلاثينيات. وإذا كان معظمهم من مواليد فلسطين فإن منهم أبناء للآباء الذين جاءوا مع موجات الهجرة الثانية والثالثة، وحلموا بمجتمع جديد في فلسطين، ومنهم آخرون ولدوا خارجها ووصلوا إليها في طفولتهم وكان يجمعهم جميعا شعور واحد وهو العمل على تثبيت دعائم الاستعمار الاستيطاني، وهو الشعور الذي يصفه «ليختنبوم» بأنه شعور عنصري أكثر من كونه شعوراً قومياً. [١٥] إن هؤلاء لم يكونوا يعرفون سوى ثقافة واحدة، هي الثقافة العبرية الإسرائيلية، ولم يتعلموا سوى لغة واحدة هي العبرية (باستثناء قسط من الإنجليزية التي تعلموها في المدارس) تلك اللغة التي رضعوها مع لبن أمهاتهم وتلفظوا بها في طفولتهم وقد كانوا جميعا على اتصال، منذ البداية بتلك المجموعة النشطة من اليهود التي كانت تطمح في إقامة مجتمع إنساني جديد يقوم على العدل الاجتماعي وحياة التعاون، وقد عاشوا منذ البداية في «الكيبوتس» «والكيبوتساه». وقد بدأ هؤلاء الكتاب يصفون الحياة الجديدة ولم يكن هذا الوصف جميلا وحلواً، كما أنه لم يكن نابعا من مشاعر الإعجاب والدهشة، ولكنه كان بمثابة أسلوب طبيعي يكشف مجموعة المشاكل التي أحاطت بالحياة الجديدة المنقلبة. [١٦]

ولقد تأثر هؤلاء الكتاب بموجات الأحداث الكبيرة التي قادت الاستيطاني الصهيوني في الأربعينيات، حيث انهار في ذلك الوقت المركز اليهودي الكبير في شرق أوربا من أساسه وانقطع الأبناء في فلسطين مرة واحدة عن حياة آبائهم خارجها. وفي حقيقة الأمر، فإنهم لم يشعروا بهذه الكارثة من أعماقهم لأنهم كانوا بعيدين عن هذه الأحداث، مكانا وروحا، ومن حيث أسلوب الحياة، وبعيدين أيضا عن التقاليد الدينية لليهود خارج فلسطين. وقد حدد هذا البعد ملامحهم كيهود من فلسطين فقط، تحرروا من عبء الأجيال، ومن المتخلفات التي تراكمت على العقلية اليهودية خارج فلسطين، وأصبحوا يهودا جدداً بلا تراث. [١٧]

ولقد مال عدد من هؤلاء الكتاب في بداية الأمر إلى القصة الروائية فكانت قصصهم ركيكة في مظهرها ومحلية في معناها، وربما لم تنجرف الغالبية من بينهم وراء الأحداث التاريخية، ولكنهم ارتبطوا ببنية الحياة وبدقائق الأحداث اليومية وتعمقوا في نفسية الإنسان لكشف خباياها. ونظرا لأن هؤلاء الكتاب كانوا يعيشون في الاستيطان الجديد المتفتح على العالم كله فإنهم لم يتأثروا بالكيان الاجتماعي للعصر فحسب، بل تأثروا أيضا بالكيان الأدبي، حيث كانوا يعيشون في الاستيطان الجديد بكل أشكاله والذي يعتبر نقطة التقاء العديد من الثقافات ويتدفق حيوية بكل المشاعر الجديدة في العالم. وخاصة في أمريكا أمثال: «مارسل بروست، وأندريه جيد، وجيمس جويس، وتوماس مان» فتأثروا بأساليبهم التصويرية وأضافوها إلى أساليبهم وصورهم وكأنهم يقومون بعملية تهجين سواء في مفهومها النفسي أو في أساليبها التكنيكية، فأخذوا عنهم فلسفة الحتمية، حيث يرى الإنسان نفسه في نطاق شروط مادية نفسية ولا يمكن تغييرها وإذا تصارع معها فستكون نهايته الفشل والانحطاط والموت. ومن هنا تجمعت لديهم الإثارة لكشف الجانب الوحشي الذي في الحياة والمخاوف والعقبات التي تفسد الإنسان[١٨].

وبالإضافة إلى ذلك فقد تأثر هؤلاء الأدباء بالكتاب العبريين السابقين وخاصة «جنسين (١٨٧٩-١٩١٣)، وبرينر(١٨٨١-١٩٢١)، وشوفمان (١٨٨٠-١٩٧٣)» وذلك كضرورة من ضرورات التطور، وكمرحلة إضافية في سلم الأدب العبري، وأخذوا عنهم التركيز على وصف الإطار الخارجي للإنسان على أساس ميوله الاجتماعي، والتصوير الدقيق للطبيعة، ووصف نفسية الإنسان باضطراباتها وتخبطاتها. وفي الوقت الذي كان فيه تأثير «جنسين وشوفمان» بصفة أساسية أدبياً فنياً، فإن تأثير «برينر» كان أخلاقيا اجتماعيا، حيث أثر «برينر» على الجيل الشباب بشخصيته الأخلاقية، وبقوة نقده للمجتمع اليهودي الجديد في فلسطين، وبمطالبته إحداث تغيرات حاسمة في الإنسان اليهودي. وقد ظهر هذا التأثير واضحا في أدب «موشيه شامير، وناتان شاحم، وأهارون ميجد» وآخرين. أما تأثير «جنسين» فكان في الحبكة الخارجية التي تركزت في الإعلان المتتابع عن الشعور وماوراء الشعور عند البطل كما أخذوا عنه كيفية التعبير عن حياة الإنسان بكل انفعالاته الداخلية.[١٩]

أما بالنسبة للجانب الزمني فإن هؤلاء الكتاب لم يصلوا إلى توحيد مفهوم الوقت. فالوقت يقاس عندهم إما بالأعمال الخارجية الموصوفة، وإما بالتأملات وطول الفكر.[٢٠]

إن الرعيل الأول من كتاب القصة القصيرة في الأدب العبري الحديث غالبا ماكانوا يتحدثون بألسنة أبطالهم فكتبوا باليديش وببعض اللغات الأخرى مثل الروسية، والبولندية، والألمانية، وذلك من خلال كتاباتهم بالعبرية التي كان يغلب عليها أسلوب العهد القديم، وتبعهم في ذلك كتاب القصة القصيرة في بداية فترة «الهسكالاه» الذين تأثروا إلى حد كبير بكتابات أسلافهم حيث نجد أن أبطال «محبة صهيون، والمنافق، والتائه في دروب الحياة» قد تحدثوا جميعا بلغة الأنبياء والحكماء البليغة. وإذا كان «مندلي موخير سفاريم» هو الذي بدأ عملية المزج بين لغة أبطاله ولغة الحديث الدارجة، ثم تبعه «بياليك وعجنون وشتيمان وهزاز» ونجحوا في التعبير عن أبطالهم بلغتهم المستمدة من لغة الحياة مما أدى إلى إثراء اللغة العبرية ثراء كبيرا، فإن الكتاب بعد قيام الدولة قد تمكنوا تماما من أن يزيلوا الحاجز بين لغة البطل ولغة الحديث الشائعة في الحياة. وقد حدث ذلك لوجود صور جديدة تناولها الأدب مما كان يدفع بالأدباء لاستنباط أساليب لغوية جديدة للتعبير عن هذه الصور وعن أبطالها وليس ذلك لأن هؤلاء الأبطال لهم عالم يختلف عن عالم الآخرين فحسب ولكن بصفة أساسية لاختلاف نوعية البطل والمتحدث بلسانه ولذلك نجد أن أساليب هؤلاء الكتاب تحتوي على بعض التعبيرات الشائعة الاستعمال، والحكم والأمثال، والدعابات كانعكاس لتصوير المجتمع بكل تياراته المختلفة.[٢١] وقد اهتمت القصة العبرية القصيرة بعد ١٩٤٨ بتصوير الطبيعة الفلسطينية، وتناول المشاكل الاجتماعية، ووصف الحياة في المستعمرات اليهودية وكذلك وصف عرب إسرائيل، وتصوير العلاقة بين اليهود والعرب في فلسطين بعد قيام الدولة.[٢٢] ومن أشهر كتاب القصة العبرية القصيرة بعد ١٩٤٨ «أشير براش، وحاييم هزاز، ويوسف أريخا، ومردخاي طبيب، ويزهار سميلانسكي، وبنيامين تموز، وأهارون ميجد، وموشيه شامير، وإسحق أورباز، وعاموس عوز».

المفهوم الإسرائيلي عن الشخصية العربية

تحتوي المجتمعات العربية بصفة عامة على ثلاثة أنماط رئيسية من البشر يتميز كل نمط منها بخصائص

اجتماعية ونفسية واقتصادية معينة رغم وجود بعض التداخل بينها: كثرة غالبة تقطن في الريف وتشتغل بالزراعة، وقلة قوية متزايدة في العدد والنسبة تسكن المدن وفيها يتركز معظم النشاط السياسي والاقتصادي والثقافي، وهي الفئة التي تتعرض أكثر من غيرها للمؤثرات في الخارج، ثم قلة أخرى متناقصة في العدد والنسبة من البدو الرحل الذين يتنقلون وراء المطر للرعي وتحكمهم معايير القبيلة وتقاليدها أكثر مما تحكمهم القوانين المكتوبة. (٢٣) ولذلك فإن تناول الشخصية العربية في أي مجتمع عربي يجب أن يشمل الشخصية الريفية، والشخصية الحضرية، والشخصية البدوية ولكننا سنلاحظ ونحن بصدد استعراض صورة الشخصية العربية الفلسطينية في المفهوم والأدب العبري أن النماذج الأدبية اقتصرت على تناول شخصيتي الفلاح والبدوي مع تجاهل الشخصية الحضرية في المجتمع الفلسطيني بهدف تحقير وتغييب هذه الشخصية على الرغم من أنها تمثل أكثر من ثلث عرب فلسطين. (٢٤)

وبالنسبة للمفهوم الإسرائيلي عن الشخصية العربية فإنه لا يوجد مفهوم واحد ولكن هناك ثلاثة مفاهيم رئيسية: تصور الصفوة الإسرائيلية (التقليدية والمعاصرة) للعرب، وتصور العلماء الإسرائيليين لهم، وتصور الرأي العام الإسرائيلي. (٢٥)

وينقسم تصور الصفوة الإسرائيلية إلى ثلاث صور:

١- البوبرية: نسبة إلى «مارتن بوبر» وتعترف بالنظرة المعتدلة للعرب على أساس أنها تعترف بالظلم التاريخي الذي وقع عليهم، والذي تمثل في طردهم من ديارهم بزعم أن شعبا بلا أرض قد وجد أرضا بلا شعب، ويدعون إلى التعايش على أساس أنه لا يوجد حق كامل للفلسطينيين في التراب الفلسطيني وأصحاب هذا الاتجاه يؤمنون بصواب الحل الصهيوني للمشكلة اليهودية، وقد انتهى هذا الاتجاه ولا يعبر إلا عن لحظة تاريخية من لحظات الوعي اليهودي. (٢٦)

٢- البنجريونية: نسبة إلى «بنجريون» وتركز على أن العرب لا يعرفون سوى لغة القوة والردع، وهذه الصورة لا تعكس صورة هذا الفريق من الصفوة التقليدية الإسرائيلية فحسب، ولكنها تعكس أيضا عدوانية المشروع الصهيوني نفسه والأساس الإرهابي والتوسعي الذي يقوم عليه. (٢٧)

٣- الوايزمانية: وهي لا تقل في اتجاهها العدواني إزاء العرب عن الصورة البنجريونية وتزمتها تجاه الشخصية العربية. (٢٨)

أما الصفوة الإسرائيلية المعاصرة فترى أن الشخصية العربية تتسم بعدوانية أصيلة وتحب الصراع والحرب وترجع هذه العدوانية إلى الإسلام الذي نادى بسمو المسلمين على غيرهم بالإضافة إلى أنه دين نزعة حربية، كما ترى هذه الصفوة أن الشخصية العربية تتسم بالانفعالية التي ترد إلى الضعف الحضاري، وأنها تعاني من أزمة هوية أدت إلى شعورها بالإحباط. أي أنها ترى عقلانية الإسرائيلي مقابل انفعالية العربي، ومسالمة اليهودي مقابل عدوانية العربي، وتقدم الإسرائيلي مقابل تخلف العربي، وواقعية الإسرائيلي مقابل الأوهام التي يعيش فيها العربي. (٢٩) ويرى العلماء الإسرائيليون أن الشخصية العربية تتسم بالجمود والتصلب وغير قادرة على تجاوز سلبياتها العديدة نتيجة سمات غريزية تتسم بها. (٣٠)

وبالنسبة لمفهوم الرأي العام الإسرائيلي عن الشخصية العربية فإن اليهود لم يعنوا كثيرا بالتفكير في مشاكل

العرب وشعروا تجاههم باللامبالاة التي تفوق في رسوخها الشعور بالشك فيهم، كما أن معظمهم يؤيد سياسات الحكومات الإسرائيلية الخاصة بفرض القيود العنيفة على العرب بزعم أن اعتبارات أمن إسرائيل لها الأولوية على حقوق العرب الإنسانية ومن ناحية أخرى ينكرون حقوق اللاجئين الفلسطينيين. وبصفة عامة فإن العرب يتسمون في نظر الغالبية العظمى من الإسرائيليين بأنهم كسالى، وذكاؤهم منخفض، وتملؤهم مشاعر الحقد تجاه إسرائيل، وهم قساة وخونة، وجبناء.[٣١]

صورة الشخصية العربية في الفكر الصهيوني

إن صورة الشخصية العربية الفلسطينية في الفكر الصهيوني لا تختلف عن المفهوم الإسرائيلي لهذه الشخصية. فالشخصية العربية الفلسطينية لم تكن تميز حتى عام ١٩٤٨ على أنها شخصية عربية فلسطينية فحسب وذلك على أساس أن السكان الأصليين لفلسطين كانوا يسمون عربا سواء في المؤلفات ذات الطابع النظري، أو في اليوميات الاستيطانية أو الروايات أو المراسلات الدبلوماسية وذلك يرجع لسببين: إما لكون العرب كانوا كتلة بشرية واحدة تتنوع عبر تقسيمات إدارية وليس عبر تقسيمات سياسية إقليمية يشكل كل منها دولة كما هو الآن[٣٢]. أو أن ذلك فكر صهيوني مخطط يهدف إلى نزع اسم الشعب العربي صاحب الحق في هذه البلاد وهو الشعب الفلسطيني. ونحن نرجح السبب الثاني لأنه عندما كانت الشعوب العربية موزعة عبر تقسيمات إدارية كان كل شعب يسمى باسمه، ولكن اليهود عمدوا إلى نزع الهوية الفلسطينية عن عرب فلسطين حتى يمهدوا لفكرتهم «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض»[٣٣] وكانت صورة العربي الفلسطيني في الفكر الصهيوني هي صورة البدوي الهمجي الجاهل وقد كتب «أحاد هعام»[٣٤] عام (١٨٩١) يقول: «العرب رجال صحراء، إناس جهلة لا يرون ولا يفهمون ما يجري حولهم» ثم تطورت صورة العربي الفلسطيني من بدوي إلى فلاح وذلك نتيجة الاصطدام الصهيوني بالواقع في فلسطين وحيث اعتقد الصهاينة أنهم في موقع أخلاقي وحضاري لا يقاس بالعربي الفلسطيني ولذلك فقد صور على أنه أقرب إلى المتسول من أي شيء آخر، وأنه متخلف ومنحط وتلتصق به كل صفة سيئة وكل عادة ذميمة، كما أنه لص وقذر وبالتالي فإنه ليس جديرا بأن يمتلك الأرض.

وقد أضيفت صفات أخرى للعربي الفلسطيني بعد تنفيذ وعد بلفور وظهور الفلسطيني المقاتل من أجل حقوقه المشروعة حيث وصف بأنه إرهابي وجبان ومتوحش ومثير للرعب، وأنه لا يقوم بعملياته العدوانية إلا في الليل أما النهار فإنه يرتدي لباس ا لمسكنة والضعف[٣٥] ويقول «أحاد هعام»: «إن المستوطنين الصهاينة يعتقدون أن العرب جميعا متوحشون، يعيشون مثل الحيوانات ولا يفهمون ما يدور من حولهم».[٣٦]

ولم يقف المفكرون الصهاينة عند هذا الحد بل تمادوا في تشويه صورة العربي (بما في ذلك الفلسطيني) وتحقيرها، فهو محتقر ومزدرى بحيث لا يمكن لأحد أن يأخذه مأخذ الجد ولديه تراث عريق من شهادة الزور، وتراث أعرق من القتل والإجرام صار طبيعة ثابتة فيه، وأسلوب شيطاني من التخلف والغدر(٣٧). ويقول «ج. كوهين»:

«إن العربي مجرد مخلوق غريب، يرتدي جلبابا ممزقا، وغطاء قذرا للرأس وتلتف زوجته بثوب: أبيض، ويسير أطفاله حفاة وليس من مجال الخطأ تحديد هويته فكل شيء يتعلق به، ماديا كان أم معنويا ينطق بصفاته، إنه ليس قذرا فحسب بل هو أيضا لص، وكذوب، وكسول، وعدواني».[٣٨]

ويبدو أن إصرار المفكرين الصهاينة على تشويه صورة العربي الفلسطيني كان بهدف نزع صفة الآدمية عنه حتى يبرروا لأنفسهم معاملته بقسوة واضطهاده وطرده من أرضه.

الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة قبل ١٩٤٨

إن صورة الشخصية العربية سواء كانت في المفهوم الإسرائيلي أو الفكر الصهيوني لا تختلف عنها في الإنتاجات الأدبية النثرية التي ظهرت في بداية هذا القرن. فعلى سبيل المثال يذكر «موشيه سميلانسكي المشهور بالخواجا موسى» (١٨٧٤-١٩٥٣) في سيرته الشخصية أنه عندما قابل العرب لأول مرة في طريقه من «يافا» إلى مستعمرة «ريشون لتسيون» كان غير مرتاح، وشعر بالقلق والغضب، وذهل عندما وجدهم هناك حيث يقول:

«ماذا يفعل هؤلاء العرب هنا؟ لماذا هم فقراء، وقذرون بينما الأرض حول قريتهم جيدة وخصبة... إنهم همجيون ويكونون سعداء ويعيشون في سلام عندما يستقرون، ولكن عندما يهيجون يصبحون قتلة. يقتسمون خبزهم التافه مع الشخص الجائع الفقير، ولكنهم يرتكبون القتل من أجل ما يريدونه ولا يستطيعون تحقيقه».(٣٩)

وهنا يريد «موشيه سميلانسكي» توضيح أن العرب غير جديرين بملكية الأرض ولا بزراعتها ويصف شخصية «عبدالله بن الشيخ العجوز» في قصة عائشة فيقول:

«إنه شخص صغير ودميم، روحه شريرة مليئة بالغيرة والكراهية وانفعالاته العاطفية مبتذلة. إن عبدالله يلهث وراء النقود ويحسبها، ولا يمكن أن يكون محل ثقة، ولا يصون كلمته أبدا. إنه يصون فقط الكراهية تجاه أي شخص يعترض طريقه».(٤٠) ويصف «إسحق شامي» (١٨٨٩-١٩٤٩) العربي في قصة «انتقام البطاركة» بالعنف:

«بدأ يفك في بطء زراير صدريته، وينزع الكوفية من حول عنقه البدين الذي اختفى تحت قفطانه ـ فظهر صدره الأسود اللون، وكان شعره الأسود طويلا، خشنا... وحينئذ حول جسمه العريض تجاه الباب المؤدى إلى الرواق».(٤١)

كما يصف البدو فيقول:

«يمكنك أن تلمح جفاف الصحراء، ووهج الشمس في سمرتهم ووجوههم المتجعدة، وتبرز أنوفهم الخطافية من بين أغطية الرؤوس الملونة كمناقير الطيور الحادة، وعيونهم متوهجة وكأنها كانت في النار».(٤٢)

وهنا نجد أن «شامي» لم يختلف كثيرا عن «موشيه سميلانسكي» في وصفه للعرب. وفي هذا الصدد تقول «ريزادومب»:

«إن الصفات التي وصف بها «سميلانسكي» العرب في قصصه القصيرة تشبه تلك الصفات التي وصف بها «شامي» أبطاله: إن طباعهم الحادة وغضبهم السريع وصراعهم من أجل الانتقام، وصيانتهم لشرفهم هي الصفات السائدة للخصائص المتغيرة في كلتا الحالتين حتى وإن اختلف فكر الأدباء إزاء الأسباب والحالة التي أدت بهم إلى ذلك».(٤٣)

وإذا كان «موشيه سميلانسكي» قد وصف العرب بأنهم همجيون، وقذرون، ووصفهم «شامي» بالعنف وحدة الطباع فإن «إسرائيل زارحي» (١٩٠٩-١٩٤٢) وصفهم بأنهم عديمو الشفقة ولا توجد رحمة في قلوبهم حيث يصف عرب إحدى القرى العربية أثناء المعارك التي دارت بين الأتراك والقوات البريطانية في قصة «قرية السلوان» بقوله:

«يدخل عرب القرى بين النيران ليجردوا القتلى، وليسرقوا الجثث فيقطعون الأصبع الذي به خاتم أو يأخذون السنة الذهبية من الفم». (٤٤)

وهكذا فإنه يريد أن يصور الشخصية العربية الفلسطينية بأنها شخصية بشعة تتصف بالإجرام واللصوصية.

وهكذا نرى أن الشخصية العربية سواء في المفهوم الإسرائيلي أو الفكر الصهيوني أو الأدب النثري العبري في بداية هذا القرن هي شخصية البدوي أو الفلاح، الجاهل المنحط، القذر، المتوحش، الذي تلتصق به كل صفة سيئة، وكل عادة ذميمة، وشخصيته أيضا هي شخصية الإرهابي الذي يثير الرعب والفزع. وهذه الصفات لا تعكس صدقا أدبيا نابعا من الأدباء عند تصويرهم لهذه الشخصية، ولكنها تعكس فكرا صهيونيا موجها يهدف أساسا إلى تشويه صورة هذه الشخصية وتعييبها بهدف تحقيرها من ناحية وإظهار تفوق الشخصية اليهودية، من ناحية أخرى، والدليل على ذلك شيوع نفس هذه الصفات في القصة العبرية القصيرة من(١٩٤٨-١٩٦٧) كما سيتضح فيما بعد.

الأدباء والنماذج الأدبية التي تناولت الشخصية العربية(١٩٤٨-١٩٦٧)

كانت الشخصية العربية من بين الموضوعات التي تناولها الأدباء الإسرائيليون(١٩٤٨-١٩٦٧) في كتاباتهم القصصية. ويرى النقاد الاسرائيليون أن هؤلاء الكتاب قد تميزوا في كتاباتهم عن الشخصية العربية بالواقعية وذلك بخلاف من سبقوهم في العشرينات والثلاثينات الذين تميزت كتاباتهم بالرومانتيكية(٤٥).

وقد ضمت الفترة الزمنية (١٩٤٨-١٩٦٧) العديد من كتاب القصة القصيرة ممن تناولوا الشخصية العربية في كتاباتهم. ومن هؤلاء الكتاب من ينتمي إلى جيل فلسطين أي جيل ما قبل ١٩٤٨، ومنهم من ينتمي إلى جيل الدولة أي جيل ما بعد ١٩٤٨، وهو الجيل الذي يسمى «بالموجة الجديدة». وفيما يلي سنلقى الضوء على عدد من هؤلاء الكتاب وهم الذين سنستعين بنماذج من إنتاجاتهم الأدبية لنوضح كيف صوروا الشخصية العربية في كتاباتهم

أ- نماذج من الأدباء الذين نشأوا في فلسطين

١ - **مردخاي طبيب:** (٤٦) يتميز في كتاباته القصصية بالقدرة على حشد الشخصيات والأحاسيس والانفعالات حول نقطة رئيسية واحدة يصل فيها إلى الذروة(٤٧) كما أنه يجيد تصوير النماذج التي يتناولها وكشف الأحاسيس والانفعالات الكامنة فيها. ويلاحظ أن معظم قصص «مردخاي طبيب» تدور حول فترات من التاريخ اليهودي وخاصة تلك التي تتعلق بيهود اليمن سواء قبل نزوحهم إلى فلسطين أو بعد هجرتهم إليها واستيطانهم فيها. (٤٨)

وتعتبر قصة « قيثارة يوسى» (كنورو شل يوسى)(٤٩) من أهم أعماله الأدبية وهي إحدى قصص مجموعة «طريق ترابي» (ديرخ شِل عافار) ويصف من خلالها واقع يهود اليمن في فلسطين، ويتناول بالإشارة عرب فلسطين ويرجع إليهم السبب فيما حل باليهود من كوارث وآلام.

والقصة تحكي قصة حياة «يديدا» الأرملة اليهودية العجوز التي نزحت من اليمن وأقامت مع اليهود في فلسطين وفقدت ابنها الوحيد «يوسى» أثناء الحرب مع العرب، وضلت يديدا طريقها في المستعمرة في وقت شديد الحرارة وهي تحمل تحت إبطها قيثارة ابنها «يوسى» لتعطيها إلى أصدقائه، وفي الطريق تقابل عددا من أصدقاء «يوسى» فتدعوهم لمنزلها لتحكي لهم عنه، ولكن ما حكته لم يكن سوى قصة حياتها هي، قصة المأساة التي كانت تعيشها منذ ولادتها لابنها الوحيد وما ألم بها من حزن بعد فقدها إياه على أيدي عرب فلسطين.

وقد حشد «طبيب» أكثر من عشر شخصيات في القصة التي تصل إلى حوالي خمس وأربعين صفحة من القطع الصغير، وتمكن من أن يوظف القصة لإذكاء الروح اليهودية في أبناء جيله، حيث يذكرهم دائما بأن العرب هم سبب الكوارث التي تحل باليهود، وبأنهم ـ أي اليهود ـ موضع سخرية بالنسبة للعرب. فعلى الرغم من أنه وصف إحدى شخصيات القصة ـ يوناه ـ بأنها مجنونة وشكلها قبيح ومرعب ومخيف ومثير للسخرية والاستهزاء إلا أنه يذكر بأن الذي يستهزىء منها هم الشباب العرب وليس اليهود. وبالإضافة إلى ذلك فإنه أوضح أن يهود اليمن يعيشون في فلسطين في أدنى المستويات، في أكواخ مهملة وقبيحة مليئة بالقاذورات، ويعملون في أعمال البناء.

٢- يزهار سميلانسكي :(٥٠): أول أديب إسرائيلي يولد في فلسطين ويعبر من خلال إنتاجاته الأدبية عن تجربة الإنسان اليهودي في صراعه مع البيئة الفلسطينية، وركز في كتاباته القصصية على التعبير عن الإحساس بالطبيعة الفلسطينية واللقاء مع الشعب الذي يعيش في إسرائيل، وضرورة القيام بحرب دفاعية شرسة من أجل الحياة، والتعارض بين العالم النفسي للفرد، والوحدة الجماعية للجماعة التي تخضع رغبة الفرد لسياستها.(٥١)

ويقول «ي. كشت»: إن «يزهار» يعتبر مصورا أكثر منه قاصا وبصفة خاصة بالنسبة للقصة الواقعية التي يجب أن يظهر فيها قدرة القاص الحقيقية على الحبكة القصصية حيث نجد أن قصصه يغلب عليها تصوير الجو العام من ناحية والأحاسيس والمشاعر الداخلية لأبطاله من ناحية أخرى.(٥٢)

ومن أهم أعماله الأدبية قصة «خربة خزعة»(٥٣) ١٩٤٩ وهي قصة ذات حبكة قصصية بسيطة جدا تدور حول مجموعة من الجنود الإسرائيليين صدرت إليهم الأوامر باحتلال قرية عربية وإجلاء سكانها عنها وكان لقيام الدولة أثرا كبيرا على هؤلاء الجنود. فالشعور بالقوة والسلطة والجيش المحتل جعلهم لا يتنبهون لعناء المزارعين العرب المسنين والأطفال والنساء الذين طردوا من بيوتهم وحقولهم فقاموا ضدهم بأعمال قاسية بلا رادع وبلا سبب أمني أو عسكري لأنهم كانوا يتعاملون مع مدنيين عزل من السلاح الأمر الذي أثار «يزهار» فانتقد هذه الأعمال وهو لا يعبر عن الشعور النفسي الخاص بالبطل الموجود في الواقع القتالي كموضوع رئيسي في تفكيره ولكنه يركز على الحالات السائدة خارج إطار التوتر القتالي ويصف مظاهر الفوضى والعنف

والتكسير والتحطيم والقتل والصراخ والعويل. فسكان «خربة خزعة» لم يقاوموا الاحتلال نهائيا، أي لم تكن هناك معارك ولم تكن هناك أي محاولة للدفاع من جانب العرب العزل من السلاح.

وهناك قصة أخرى على نفس الدرجة من الأهمية كتبها «يزهار سميلانسكي» عام ١٩٤٩ أيضا وهي قصة «الأسير»(٥٤). يصف من خلالها عمل مجموعة من الجنود اليهود في إحدى القرى العربية أثناء هدوء حرب ١٩٤٨. والحبكة القصصية هنا لاتدور حول طرد سكان القرية ولكنها تدور حول أسر راعى عربي والتحقيق معه من خلال أربعة محاور رئيسية: إلقاء القبض على الراعي العربي وغنمه بواسطة مجموعة من الجنود، وذهاب الراعي الأسير إلى الموقع العسكري، والتحقيق مع الأسير في الموقع، وإرسال الأسير في عربة جيب إلى معسكر القيادة.(٥٥)

ويقول «دان ميرون»: إن هذه القصة مثل بقية قصص «يزهار» أثارت اهتماما كبيرا بسبب التحفظ الواضح من أي تطرف قومي غير إنساني، ورفض البطولة الرخيصة وتعليم الجيل الشاب في إسرائيل ضرورة احترام العدو ممثلا في الإنسان العربي(٥٦).

إن هاتين القصتين هما من قصص «يزهار» التي كتبها عن الحرب(٥٧)، والدافع الرئيسي لكتابة هذه القصص هو دافع المقارنة التصويرية لجماعة غريبة من الغزاة، ولطبيعة هادئة غير قادرة على مواجهة هؤلاء الغزاة وليس في إمكانها إلا أن ترد بالاستغراب والدهشة مع ملاحظة أن قصة «الأسير» قد تميزت بالعمق الدرامي والفني الذي افتقدته قصة «خربة خزعة»

٣- أهارون ميجد: (٥٨) كتب العديد من الروايات والقصص والمسرحيات التي تحتوي على عناصر كثيرة من السير الشخصية(٥٩)، تحرك فيها من الواقعية في إنتاجاته الأولى إلى السريالية ثم إلى الواقعية مرة أخرى، وترجمت معظم أعماله إلى عدة لغات أجنبية. وهو من أبرز الكتاب الذين مالوا إلى الأسلوب الفكاهي حيث تمثل الفكاهة عنده العمود الفقري بالنسبة لإنتاجاته الأدبية كلها. (٦٠)

ومن أبرز القصص القصيرة التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية قصة «الكنز» (همطمون)(٦١). وقد وصل فيها ميجد إلى قمة الأسلوب الساخر اللاذع في تناوله لهذه الشخصية. وتدور أحداث هذه القصة في إحدى القرى العربية التي استولت عليها السلطات الإسرائيلية. وهي تفتقد الحبكة القصصية ولكنها تعتمد على التصوير الدقيق، تصوير الطبيعة وتصوير النفسية العربية وانفعالاتها وأحاسيسها الكامنة. وعلى الرغم من تعدد الشخصيات في القصة إلا أنها جميعا شخصيات مساعدة تكمل الصورة التي يريد الكاتب تصويرها، ويخلق منها النموذج المثير للضحك بواسطة الأسلوب الساخر، صورة «سليمان» الإنسان العربي الذي طرد هو وزوجته أمينة وابنهما علي من منزلهم. «فسليمان» هو البطل وهو المحور الرئيسي الذي تدور حوله القصة.

٤- موشيه شامير: (٦٢) اهتم في أعماله الأدبية بتصوير الصراع العربي اليهودي قبل ١٩٤٨ وكذلك دراسة الاتجاهات الاجتماعية والطبقية ومناقشة المشاكل القومية وانتقاد حياة الكيبوتس. كما تناول الشخصية الإسرائيلية المولودة في فلسطين وصراعها مع الأهداف والقيم الصهيونية التي صاغت شخصيته من ناحية، والأهداف والقيم التي دافع عنها «شامير» شخصيا من جهة أخرى. كما تناول ظروف المجتمع الإسرائيلي بعد ١٩٤٨ ولاقت كتاباته إقبالا شديداً لدى الشباب الإسرائيلي.

ومن أهم كتاباته التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية قصة «الخشخاش المر»(٦٣) وقد اكتملت لهذه القصة كل العناصر البنائية للقصة القصيرة عند «شامير» فنجد أن الحبكة القصصية تقوم على أساس الطبيعة الفلسطينية التي استوطنها اليهود بما تحويه من حدائق الزيتون والموالح والنخيل ومن مناظر طبيعية جميلة، والمجتمع الإسرائيلي ممثلا في الموشاف ومزارعه ونظمه والأساليب التي ينتهجها المسئولون فيه لطرد العرب من أراضيهم. كما أن أبطاله أبطال حقيقيون فعلا وليسوا من رسم الخيال. والشخصيات الرئيسية في القصة هي: «أبو فاضل» وزوجته «شريفة» وابنها الرضيع، و«شبيرا» اليهودي الذي يعمل عنده «أبو فاضل» وأسرته، و«سليمان» ممثل لجنة الموشاف. وتعتمد هذه القصة على الديالوج بين «شبيرا» و«أبي فاضل» ويصور «شامير» الصراع النفسي داخل «شبيرا» ويغوص في أعماقه مصورا مشاعره وأحاسيسه. «فأبو فاضل» بالنسبة له كل شيء ولكنه لا يملك إلا تنفيذ الأوامر، ولا يستطيع منع قرار طرده ولذلك نجده لا يقوى على إخبار «أبى فاضل» بقرار الطرد مرة واحدة، حيث يحاول أن يجد سببا ليجعله مبرراً لذلك، فينتهي به الأمر إلى أن يبلغه بقرار الطرد حرصا على حياته هو وأسرته، وخوفا من أن يأتي المسئولون ويقتلوه هو وزوجته وابنه. وهنا يغوص «شامير» مرة أخرى في أعماق «أبى فاضل» ويصور ما ألم به من حزن وألم ويفيض كذلك في وصف أحاسيسه ومشاعره الداخلية.

٥- **ناتان شاحم**: (٦٤) من مجموعة الأدباء الشبان الذين يستوحون إنتاجاتهم الأدبية من حياة «الكيبوتس» وما يعتريه من مشاكل. وهو لايقدم الحلول لهذه المشاكل ولكنه يكتفي بعرضها وإن كانت بعض المحاولات التي بذلها أخيرا أخرجته من نطاق هذه الدائرة الضيقة.

ولشاحم إنتاجات قصصية كثيرة من أهمها مجموعة قصصية بعنوان «حجر على فوهة البئر». ومن قصص هذه المجموعة قصة «تراب الطرق» (آفاق هدراخيم)(٦٥) وهي أهم قصص «شاحم» التي تتناول الشخصية العربية. وقد ركز «شاحم» في هذه القصة كعادته على نماذج بشرية يهودية وعرض من خلالها مشكلتين من أهم المشاكل التي تواجه المستوطن اليهودي في فلسطين، وذلك بعد أن قدم وصفا للطبيعة على لسان البطل.

المشكلة الأولى: هي أن اليهود لا يجدون العمل اللائق بهم في فلسطين، ولم يضع الكاتب حلا لهذه المشكلة، والمشكلة الثانية: هي عرب فلسطين وما يلاقونه من معاملة سيئة وهي المشكلة التي لم يقدم لها حلا، ولكنه حذر في نهاية القصة قائلا: «إن العربي ليس صورة مصورة في كتب التاريخ، ولكنه وجود حي يقف على أرضه وينظر في عداء للآخرين».

٦- **عاموس عوز**: (٦٦) يهتم في كتاباته القصصية بتناول الأحداث العامة التي يكون «الكيبوتس» مسرحا لها. ولذلك فإن كثيرين من النقاد أشاروا إلى أن قصصه عبارة عن قصص عن «الكيبوتس» وفي الحقيقة أنه رغم أن أحداث قصصه تدور على أرض «الكيبوتس» إلا أنها ليست عن «الكيبوتس» نفسه. ويرجع ذلك إلى أنه ولد في عالم بعيد عن «الكيبوتس»، ولم ينضم إليه إلا وهو في سن الرابعة عشرة. وقد تميزت كتابات «عوز» القصصية باستخدام صورتين أساسيتين من الصور البلاغية وهما التشبيه والاستعارة، (٦٧) ويتضح ذلك من أهم كتاباته القصصية التي تناول من خلالها الشخصية العربية. وهي قصة «البدو الرحل والثعبان» (هنفاديم فتسيفع). (٦٨) والعناصر الرئيسية في هذه القصة هي «البدوي، وجئولا، والثعبان».

وقد استعار الكاتب القهوة ليعبر بها عن مشاعر «جتولا» وكان موفقا في ذلك لأن «جتولا» مرتبطة بالبدو وحياتها جزء من حياتهم وإذا كانت القهوة هي المشروب المفضل عند البدو فهي أيضا ذات أهمية خاصة بالنسبة «لجتولا» لأنها تجيد صنعها وكانت سببا في أن يكون لها مكانة خاصة في «الكيبوتس».

نماذج من الأدباء الذين تربوا في شرق أوربا

١ - أشر باراش: (٦٩) قاص واقعي، وهو من الأدباء العبريين الذين اهتموا إلى حد كبير بأدب غرب أوربا، وذلك على عكس «برنير وجنسين وبركوبيتس» الذين تأثروا أساسا بأدب شرق أوربا ولذلك نجد أن كتاباته يظهر عليها التأثير الغربي أكثر من تأثير الإرث اليهودي على الرغم من اهتمامه بالماضي التاريخي لليهود.

وكان «باراش» ينظر إلى مشاكل الحياة نظرة حزينة كئيبة، ويصورها كما هي كمتطلع إليها دون أن يقدم لها الحلول المناسبة. ويشير «دوف سيدن» إلى أن هذه النظرة الحزينة كانت انعكاسا للواقع الأليم الذي كان يعيش فيه. (٧٠) وقد تميزت كتاباته القصصية بالواقعية التي لا تتجاهل مشاعر النفس وأحاسيسها، وبالعمق الفني، وكثرة التفصيلات التي تساعد على إيضاح وبلورة الصورة التي يريد إبرازها دون إسهاب في تفصيلات جانبية.

ومن أهم كتاباته القصصية التي تناولت الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة «الحاج إبراهيم»(٧١) ١٩٥٢ وهي عبارة عن وصف لنموذج من نماذج الحياة اليومية بين عرب فلسطين. وقد جاء الوصف دقيقا وواقعيا دون إفراط في تفاصيل جانبية حيث ركز «باراش» في وصفه على شيئين رئيسيين وهما «الحاج إبراهيم» بطل القصة، والطبيعة وقدم في سبيل ذلك ما يظهر كل شيء منهما في صورة واضحة. والقصة بصفة عامة تفتقد إلى الحبكة القصصية.

وهناك قصة أخرى في هذا المجال وهي قصة «صفية المسيحية». (٧٢) وهي أيضا عبارة عن وصف لنموذج آخر من نماذج الحياة اليومية لعرب فلسطين. وقد كتبها بنفس الطريقة التي كتبت بها قصة «الحاج إبراهيم» فهي تفتقد إلى الحبكة القصصية، وتخلو من التفاصيل الجانبية ويتم التركيز فيها على وصف النموذج البشري «صفية المسيحية» من ناحية والطبيعة التي تتمثل في المنزل الذي تعيش فيه من ناحية أخرى.

٢ - حييم هزاز: (٧٣) خصص معظم كتاباته لتصوير الشخصيات والنماذج والصور، كما خصص بعضها لوصف حياة القرى والزعماء القرويين. ويقول «لختنبوم»: إن «هزاز» تميز في بعض كتاباته بالأسلوب الهزلي مثل «شالوم عليخم». ولكن في حين أن «شالوم عليخم» قد أضفى الدعابة على الشخصيات وعلى الأشياء، فإن «هزاز» قد استخدم الدعابة في الموضوعات التي يعرضها دون مغالاة في السخرية. (٧٤)

وقد تميزت كتابات «هزاز» بالقدرة الفائقة على المزج بين اليهود في شرق أوربا، واليهود في فلسطين، وبالوصف الدقيق لواقع يهود اليمن سواء في اليمن أو في فلسطين، وبالتحدث مع كل شخصية من شخصياته بلغتها المناسبة، وبوصف الواقع اليهودي في فلسطين والصراع مع الطبيعة الفلسطينية وعرب فلسطين.

ومن أهم كتاباته القصصية التي تناولت الشخصية العربية، قصة «أبو يوسف»(٧٥)، وبطلها هو «أبو يوسف» الرجل العربي المسن الذي يعمل حارسا في أحد السجون البريطانية بفلسطين في نهاية فترة الانتداب البريطاني. وهي عبارة عن ديالوج بين «أبى يوسف» وأحد السجناء اليهود، يريد «هزاز» أن يبين من خلاله مدى بطولة اليهود وإصرارهم على العودة إلى فلسطين وما يتحملوه من مشقة وصعاب في سبيل ذلك. وكذلك صورة العربي الرجل المطحون بين رحى الانتداب البريطاني من ناحية، والاستمرار اليهودي الجديد، من ناحية أخرى، والذي بارت أرضه وزرعه، وسلبت منه ممتلكاته فاضطر إلى تركها والعمل في حراسة السجون. وهذه القصة تعكس نوعا من التوتر والقلق الناتج من خوف «هزاز» على انهيار القيم اليهودية وضياعها وتهديد الاستقرار في البلد التي اغتصبوها من أصحابها.

٣- يوسف أريخا: (٧٦) قاص ملحمي واقعي، يصف الأحداث والأمزجة النفسية، ويعطي رأيه فيها بصراحة ووضوح. ويعتبر من الكتاب الذين انتقدوا الحياة القديمة في المهجر بالإضافة إلى تصويره للواقع الجديد في إسرائيل، ولكنه تميز عن سائر الأدباء بأن تناوله للواقع اليهودي في إسرائيل لم يكن على صورة واحدة، ولكنه تناول عدة صور متنقلا بين «الكيبوتساه» أو «الكيبوتس» إلى «الموشافاه»، ومن «الموشافاه» إلى المدينة. ولذلك فإنه يعتبر من الأوائل الذين نقلوا صورة واضحة عن حياة «الكيبوتس» و«الكيبوتساه»، وحياة القرية «والموشافاه»، وعن حياة العمال الزراعيين، وعمال البناء ونجح في تحديد خطوط تطور الحياة الجديدة.

ويكتب «يوسف أريخا» قصصه من خلال نظراته الخاصة، وهي نظرات المصور الذي ينظر إلى الطبيعة ثم ينسج قصته من خلال وجهة نظره، كما يصور أعمال الإنسان بصراحة ومن خلال الملاءمة بين أعمال الإنسان وطابعه ومصيره. ويتميز أسلوبه بالبساطة والوضوح وهو يستعين بكل مظاهر الطبيعة لخدمة حبكته الرئيسية، ويصور غرائز الإنسان: أشواقه بالنسبة للمرأة، وحبه للمال، وذلك عن طريق انسجام الأساس الوصفي التصويري مع الحوار الدرامي.

وقد اختار «يوسف أريخا» القصة القصيرة لتكون أساسا لإنتاجاته الأدبية، وتميز بالاندماج في شخصياته والتعبير عن مشاعرهم، كما تميزت كل قصة من قصصه بمستوى ثقافي معين، وكان يتعمد إخضاع اللغة والأسلوب لطبيعة الموضوع حتى يجذب القارىء إليه ويجعله وكأنه في نزهة سريعة بين المناظر والأعمال التي تحدث في الواقع. (٧٧). ومن أهم أعماله التي تناول من خلالها الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة «منظر ليلة»(٧٨) وهي تحكي قصة شخص يهودي اسمه «جلعادي» من مستعمرة «تل تسوك» ذهب إلى المدينة لشراء أدوية لابنته المريضة وبينما هو في الطريق وقع بين أيدي عدد من المدنيين المسلحين (مجموعة من الفدائيين) وهنا يصف «أريخا» في بساطة وواقعية. وقصة «الرسام والراعي»(٧٩) وهي تحكي قصة راعي عربي، كان يرعى الغنم وفجأة وجد أمامه الرسام اليهودي «ألوني» الذي كان يجلس في خلوة ليرسم بعض المناظر الطبيعية فانتابه القلق لأن هذا المنظر أثار في ذاكرته حادثة قديمة فتصور أن هذا الرسام يجهز التسجيلات لشراء هذه الأرض. وهنا نجد أن «يوسف أريخا» قد تمكن من أن يعبر في وضوح عن مشاعر العربي وما ينتابه من مشاعر الخوف والقلق إزاء مصير أرضه التي يتم الإستيلاء عليها بعد سلسلة من الإجراءات المختلفة وذلك من خلال الحوار بين الراعي والمصور. وقد ظهرت قدرة «أريخا» الفائقة على تجسيد مشاعر الراعي في حكاية

«العراف» التي حكاها الراعي للمصور وأعرب فيها عن قلقه من أن تكون مهمته أيضا تمهيدا للسيطرة على مزيد من الأراضي مما أثار الرعب في قلب المصور خوفا من أن يتخلص منه الراعي حتى لا يكمل مهمته.

٤- يوسف حناني:[٨٠] قاص واقعي، يصف الحقائق كما هي بكل تفاصيلها وقد بدأ حياته الأدبية بكتابة الرواية ثم انتقل بعد ذلك إلى كتابة القصة القصيرة، وذلك على عكس من سبقه من الكتاب اليهود «أمثال» «يهوشع بريوسف، وشرجا قدري» اللذين بدأوا حياتهم الأدبية بكتابة القصة القصيرة ثم انتقلوا إلى كتابة الرواية في مرحلة لاحقة، وقد تأثر إلى حد كبير «بيوسف حاييم برنر». وتميزت كتاباته القصصية بتناول النماذج غير العادية في الحياة، والدقة في التصوير والقدرة الفائقة على التعبير، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة ووصفها مجردة وبواقعية تامة.[٨١] ومن أهم أعماله القصصية قصة «مزمار أحمد» (١٩٦٠) التي تدور أحداثها على شاطىء نهر اليرقون حيث كان «يسراليك» (شخص يهودي) يجلس ويضع قدميه في المياه الدافئة تاركا نفسه لتموجات الرياح المليئة بالمياه والشمس، ويشعر فجأة بأن شخصا ما يقف بالقرب منه وحينما يفتح عينيه يجد شابا عربيا اسمه «أحمد» يقف على بعد خطوات معدودة منه وراء جذع شجرة ومعه مزمار يعزف عليه. وما أن رأى «أحمد يسراليك» وهو ينظر إليه حتى انتابه الخوف وبدأ ينظر إليه بنظرات مليئة بالرهبة والرعب. ورغم أن هذه القصة تفتقد إلى الحبكة القصصية، إلا أن ذلك قد تلاشى أمام مظاهر الشفقة والرحمة التي حاول «حناني» أن يعبر عنها من خلال تصرفات «يسراليك». كما وصف «حناني» الطبيعة بدقة متناهية فلم يترك شيئا من مظاهرها التي بدت له إلا وذكرها: الأشجار، والنهر، والمياه الدافئة، والأضواء، والظلال، والفراشات، والرياح والشمس والحيوانات، والقرى والمستعمرات اليهودية، والطرق الرملية، والمزارع والحدائق.

٥- إسحق أورباز:[٨٢] قاص ملحمي وعاطفي، اتسمت كتاباته القصصية بتناول النماذج الفردية، والتعمق في جوهر الأحداث ويعتمد في كتاباته على قدرته الفائقة على التعبير عما يجيش في صدره من الانطباعات التي تنعكس عن احتكاكه بالواقع. وهو يؤدي دورا بارزا في قصصه ولذلك فإنه يحاول إيجاد علاقة بينه وبين أبطالها ولكن في حذر حتى لا يترك فرصة للقارىء للخلط بينه وبينهم، وربما تبدو هذه العلاقة في وجود تشابه بين اسمه والأسماء التي يختارها لأبطاله.

وتتميز كتابات «أورباز» بضعف البناء العام وخاصة في القصص التي تتناول سير الحياة الشخصية، ويوجد في قصصه إحساس قوي بالواقع الاجتماعي الإسرائيلي. وعلى الرغم من أنه لا يكتفي بوصف المناظر البارزة التي في الطبيعة ويحاول إيضاح الصور الجانبية حتى ينقل صورة دقيقة للقارىء إلا أنه غالبا ما يغير من وصف التفاصيل الجانبية حتى لا يكون هناك تطابق بين الصورة ومصورها. ويتميز «أورباز» باستخدام الجمل القصيرة، وكسر وحدة الجمل الطويلة باستخدام علامات الترقيم، كما أنه يستخدم بعض الرموز مثل النمل، والشمعدان الفضي التي تتحول إلى محور رئيسي تتجمع حوله مشاهد الحاضر وذكريات الماضي. ويملك «أورباز» القدرة على أن يجعل بطله الرئيسي يتحدث بطرق مختلفة، ويستطيع نقل نقطة التركيز من البطل الرئيسي إلى الصور التي حوله. والبطل الثائر في قصصه يتحول وهو في قمة ثورته إلى شخص يطلب الخلاص أو إلى مطارد يبحث عن ملجأ هادىء.[٨٣]

ومن أهم القصص التي كتبها «أورباز» وتناول من خلالها الشخصية العربية (١٩٤٨-١٩٦٧) قصة

«على سن الطلقـــة»[٨٤] (١٩٥٩)، وهي تحكي قصـة أسير عربي وقع بين يـدي «أورباز» وهـو يتجول بالقرب من قطاع غزة ـ عندما كان يؤدي الخدمة العسكرية ـ ليستمتع بشمس الخريف. وبينما كان يسير أمام مغارة تفوح منها رائحة روث الماعز والجمال، أحس فجـأة بشعور غير عادي تجاه هذه المغارة فاعتقد أن هناك شخصا مـا يوجد بداخلهـا، وحاول أن يختبر شعوره الداخلي فدخـل المغارة وحينئذ رأى بعض الأسمال السوداء البـالية، فاتجه على الفور إلى دولاب الملابس ومـا أن فتحه حتى خرج منـه شخص عربي طويل القـامة وفي يده بندقيـة، ضغط على الزناد فلم تخرج الـرصاصة فألقى العربي بنـدقيته وسقط على وجهه تحت قدميـه وطلب منه ألا يقتله. أخذه «أورباز» بعد ذلك للتحقيق معـه في الخيمة ولم يترك شيئا في الطريق إلا وأشـار إليه: الأراضي الزراعية القـاحلة، والأراضي الخربة، والمنازل المهـدمة، كما عبر عن الخوف الذي انتاب العربي ومشاعره الداخلية أثناء التحقيق معه.

ورغم وجود تشـابه بين «أوربـاز» في هذه القصة، و«س. يـزهار» في قصـة «الأسير» حيث يؤدي كل منهما دورا في قصته، ويتشـابهان في وصف الطبيعة إلا أن هناك خـلافا جـوهريا بين تنـاول كل منهما لموضوع الأسير ويكمن الخلاف فيما يلي:

١- حاول «س. يـزهار» أن يعبر عن نقمتـه إزاء ما يحدث مع العـربي الأسير وما ينتظـر زوجته وأولاده من مصير بائس. أما «أورباز» فهو الذي ذهب بنفسه وألقى القبض على أسيره بدون تعليمات صادرة إليه.

٢- عبر «س. يزهـار» عن ضيقه إزاء عدم قـدرته على إطلاق سراح أسيره خشيـة ما يلقاه من عقـاب بعد ذلك من قيادته، في حين أن «أورباز» كـان يمكنه إطلاق سراح أسيره دون أن يترتب على ذلك أي شيء ولكنه لم يفعل.

٣- لم يلحق «س. يـزهـار» بأسيره أي أضرار ولم يـوجـه إليـه أي سبـاب أوشتـائم أثنـاء اقتيـاده إلى الموقع العسكري، ولكن «أورباز» كان يوجه إلى أسيره الشتائم والسباب ويركله بقدميه.

٤- إذا كانت قصة «س. يزهار» قد أثـارت اهتماما كبيرا بسبب التحفظ الواضح تجاه أي تطرف قومي غير إنساني، ورفض البطـولة الرخيصـة، وتعليم الجيل الشاب في إسرائيل ضرورة احترام، العدو ممثـلا في الإنسان العربي، فعلى العكس من ذلك، نجـد أن قصة «أورباز» تثير القلق إزاء هـذا التطرف غير الإنساني والمعـاملة البشعة للإنسان العربي.

ملامح وسمات الشخصية العربية في القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧)

لقـد كـانـت الشخصيـة العـربيـة من أهـم الموضـوعـات التي تنـاولها كتـاب القصـة العبريـة القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) ولذلك كـان من الطبيعي أن تحظى السمات الخارجية لهذه الشخصية باهتمام هـؤلاء الأدباء نظرا لأن السمات الخارجية لأي شخصية تعطي انطباعا خـاصا عنها بل ربما تذهب إلى أبعد من ذلك وتعكس بعض الانطبـاعات الـداخليـة والمشاعـر النفسيـة لها. وفي إطار ذلك نجـد أن الصفـات الجسديـة والملابس الخارجيـة هما العنصران الرئيسيـان اللذان يكـونـان ملامح السمات الخارجيـة لأي إنسـان. وقد حظى هـذان العنصران باهتمام الأدباء الإسرائيليين حيث كانوا يحرصون باستمـرار على تصوير ملامح الشخصية العربية من

حيث الصفات العامة في تكوينها الجسدي ومظهرها الخارجي بالإضافة إلى التركيز على وصف الصفات الشخصية، والقيم الدينية لعرب فلسطين والأعمال التي يقومون بها والمساكن التي يقيمون فيها. وسوف نستعرض فيما يلي كيف صور الأدباء الإسرائيليون ذلك في كتاباتهم القصصية.

١ - الصفات الجسدية

نال وجه العربي اهتمام الأدباء الاسرائيليين حيث يصف «س. يزهار» في قصته «خربة خزعة» الرجل الذي خرج فجأة من باب أحد الأسوار الطينية بعد أن تصور أن الجنود الإسرائيليين قد ابتعدوا عن المكان ولكنه فوجىء بهم أمامه وأطلقوا النيران فوق رأسه فيقول: «لقد خلت ملامح وجهه من دمها ليس إلى حد الشحوب وإنما إلى حد اليرقان والصفرة المخجلة» (أريخا-ص٦١).

أما «عاموس عوز» فيصف البدوي في قصة «البدو الرحل والثعبان» عندما كان واقفا يراقب«جئولا» من بين أشجار البستان وهي تثبت زرار القميص العلوي:

«أغلق البدوي عينه المفتوحة ورفع وجهه، وغمز بعينيه المراقبة، وكان وجهه شاحبا، وتنتشر في خديه الشقوق الطبيعية (برزيل ـ ص ٢٣١) وقد استخدم «عاموس عوز» هذا الوصف هنا ليعزز به وجهة نظره، وهي أن البدوي يقوم بعمل غير شرعي بقيامه بالرعى في المناطق الزراعية، ولذلك فإنه وصف وجهه بالشحوب على أساس أن هذا الشحوب يعكس خوفه من أن يراه أحد من سكان «الكيبوتس» ويلحق به الأذى. أي أن الراعي نفسه يعرف أنه ليس له الحق فيما يفعله.

ويصف «اسحق «أورباز» في قصته «على سن الطلقة» شخصية العربي «إبراهيم» وهو يجلس بجواره تحت شجرة الجميز، ويحكي له عن ذكرياته، وعن أن أباه وجده كانا يحكيان له دائما عن هذه الشجرة:

«وضعت السلاح بجانبي، ومضغ إبراهيم تبغا، وكان وجهه جامدا يعبر عن البلاهة» (أريخا ـ ص٣٩).

وهذا الوصف يعبر عن الحالة النفسية «لإبراهيم» الذي كان مذهولا مما حدث له حيث وقع أسيرا، ولم يتمكن من تحقيق هدفه، وأصبح مشلولا عاجزا عن التفكير فبدا كالأبله الذي لا حول له ولا قوة.

ويصف «حييم هزاز» «أبو يوسف» في قصته «أبو يوسف» وهو يتحرك في فناء السجن:

«كان طويل القامة، مقوس الظهر، وكان وجهه ككتلة من الأرض في وقت الجفاف» (أريخا ـ ص١٦١).

واستخدم الكاتب هذا الوصف ليكون مناسبا للعمل الذي يقوم به «أبو يوسف» حيث يعمل ضمن أفراد الحراسة بالسجن، وعادة ما تتميز وجوه الحراس بالجمود والصلابة.

أما «يوسف أريخا» فيصف الراعي ـ في قصة «الرسام والراعي» ـ عندما مر على الرسام وهو ينظر إليه بتعجب كبير قائلا:

«كان واضحا أن الراعي ينظر إلى الرسام بتعجب كبير، وعندما لوح له بيده كانت القشعريرة تغطي وجهه الصلب» (أريحا ـ ص٢٢٥).

وصلابة الوجه هنا تعكس ضيق الراعي من وجود الرسام وقلقه على الأرض التي يرعى فيها وخوفه من أن يتم الاستيلاء عليها.

وإذا كان وجه العربي قد نال اهتمام الأدباء الإسرائيليين بالوصف عند تناولهم للشخصية العربية فإن عيني هذه الشخصية قد حظيتا بنصيب أكبر من الوصف حيث وصفت بأنها عيون متعبة ومتقلصة تحملق دائما وترف في عصبية فيصف «ناتان شاحم» في قصة «تراب الطرق» العربي الذي جرى وراء عربة «كفتوروفيتس» المحملة بالمربى:

«شاب واحد فقط، ذو وجه صغير، وعيون ضيقة.. لم يصب «كفتوروفيتس» بالذهول، قفز من العربة ورفع الولد الذي كان يصرخ بين يديه... كان وجهه ضاربا إلى الحمرة، وعيناه ضامرتان». (أريحا ـ ص٣٤٥).

أما «أشر براش» فيصف عيون العرب بأنها دائما ملتهبة حيث يقول في قصة «صفية المسيحية»:

«كان أولادها الخمسة أولاد عرب بكل تفاصيلهم: الملابس القطنية القذرة، والشعر المنساب على مقدمة الرأس، وربما كان هناك دائما التهابا مزمنا بالعينين» (أريحا ـ ص ٣٤٤).

والوصف هنا يعكس حالة الإهمال التي يعيش العرب في ظلها، وعدم تمتعهم بالرعاية الصحية الكاملة لدرجة أن التهاب العينين أصبح سمة واضحة فيهم. والذي يؤكد ذلك أننا نجد أن هناك أدباء آخرين يصفون عيون العرب بنفس هذه الصفة «فإسحق أورباز» يصف ـ في قصة على سن الطلقة ـ العربي الذي كان في الصورة:

«كان يوجد من بين هذه الصور، صورة لفتاة عربية، وصورة عائلية لعجوز واحد سقيم العينين». (أريحا ـ ص٣٣٨).

كما يصف «عاموس عوز» ـ في قصة «البدو الرحل والثعبان» ـ البدو الرحل وهم يتنقلون من مكان إلى مكان بقوله:

«كان هناك سيل متقطع وعنيد يتجه شمالا، تاركا وراءه الأماكن التي كان يستوطنها وينظر متعجبا بعيون متعبة إلى المناظر العاصفة». (برزيل ـ ص٢٢٣).

ويصف س. يزهار في قصة «خربة خزعة» عيون العرب الذين كانوا يختبئون بين الحقول بعد أن وصف التل الذي وصل إليه الجنود الإسرائيليين بالعربة الجيب ليشرفوا منه على الجانب الآخر والأراضي الواسعة المترامية الأطراف والتي بدت أسفل التل فيقول:

«وإذا بتلك العيون المتهمة تحدق بك من قلب الحقول، إنه صمت النظرة المتهمة تماما كتلك التي للحيوانات المهانة، تحدق بك وتصحبك ولا مفر» (سميلانسكي٧٧) أما «عاموس عوز» فيصف في قصة

«البدو الرحل والثعبان» البدو وهم يتنقلون مع أغنامهم من مكان لمكان بحثا عن المربى وهربا من الجوع.

«غنمهم الأسود مبعثر في المناطق تأكل طعامها بأسنان قوية وشرهة وخطوات أصحابها صامتة وبطيئة وأعينهم ترقب كل شيء» (برزيل - ص٢٢٣) كما يصف في نفس القصة البدوي عندما قابلته «جئولا» وسألته عما يفعله في الظلام وعما إذا كان لصا أم لا:

لا، حقا لا، أبدى اقتناعا كاملا وعاد للابتسامة. وكانت عينه المفتوحة ترف تلقائيا في عصبية... وانكمش العربي من تأثير الكلمات السريعة وحملق بعينيه في الأرض». (برزيل - ص٢٣٢).

وهذا الوصف لا يعكس الحرص والحذر ولكنه بمثابة ستار يحجب انفعالات البدوي عن «جئولا» عندما قالت له متعجبة «لص» فالكاتب يحرص على أن يوضح أن البدوي كان يشعر بأنه قام بعمل غير شرعي وأنه تسبب في إلحاق الخسائر بمزارع المستعمرة ولذلك فإن عينيه كانتا تحملقان وترفان في عصبية.

كما وصفت عيون العرب أيضا بأنها شاردة ترتعد من الخوف وتبعث على الحيرة والشك والحقد فيصف «ناتان شاحم» الشاب العربي - في قصة «تراب الطرق» - الذي حاول الهروب من «كفتوروفيتس» قائلا:

«وجهه غاضب، وعيناه سوداوان قاسيتان تبعثان على الشك حاقدتان تنظران إليهم في كل اتجاه». (أريخا-ص٣٤٥)

كما يصف الشباب العرب الذين كانوا ينتهزون فرصة ابتعاد «كفتوروفيتس» أو اختفائه لينقضوا على المربى ويلتهموها قائلا:

«اختفى كفتوروفيتس في فتحة البرميل. طالت اللحظات، كانت العيون الحاقدة تكمن في كل جانب وتنتظر الوقت المناسب». (أريخا-ص٣٤٦)

والوصف هنا يوضح مدى الحرمان الذي يعيش فيه العرب، كما يوضح أيضا المعاملة السيئة والإرهابية التي يلقاها العرب من اليهود والذي يؤكد ذلك أننا نجد أنه على الرغم من أن «يوسف حناني» - في قصته مزمار أحمد - كان يعامل أحمد بلطف ويحاول الاقتراب منه ليعبر عن إعجابه بعزفه على الناي إلا أن أحمد كان لا يزال خائفا وينظر حوله في رعب وفزع حيث يقول حناني:

«كان كلامي مزيجا مشوها من العربية والعبرية، وبدا أن وضوح وجهي قد أزال خوفه، وبدأ هو يقترب مني ويلقى حوله بنظرات مليئة بالرعب». (أريخا-ص٢٤٩)

وتعرض الأدباء الإسرائيليون الذين تناولوا الشخصية العربية في قصصهم القصيرة إلى وصف أسنانها، ونظرا لأن تناولهم كان منصبا على الفلاح والبدوي فإن وصفهم للأسنان جاء مناسبا لهذين النمطين وشاع عنها في كتاباتهم أنها سوداء، فيصف «إسحق أورباز» - في قصة «على سن الطلقة» - صورة «إبراهيم عبدالمحسن جاموني»:

«كانت له أسنان سوداء، وأسفاه لقد شوهت الأسنان تلك الابتسامة النابعة من القلب»(أريخا - ٢٣٨)

وهذا الوصف مناسب لشخصية «إبراهيم عبدالمحسن جاموني» على أساس أنه فلاح والمعروف عن

الفلاحين عدم الاعتناء بأسنانهم.

ووصفت الأسنان أيضا بأنها مثل أسنان الحيوانات وقد استعار «يوسف أريخا» الذئب من البيئة الصحراوية وشبه أسنان أحد أفراد العصابة بأسنانه في قصة «منظر ليلة» قائلا:

«بعد أن مشط رئيس العصابة شاربه مرة أخرى بإبهامه وأصبعه، قام فجأة الرجل المتوحش الذي يكشف أسنانه كالذئب الوحشي» (أريخا-ص٢١٨).

ولعل «يوسف أريخا» قد اختار الذئب بالذات ليعبر عن مدى القسوة التي عامل بها هذا الرجل (أحد أفراد العصابة) «أهارون جلعادي».

كما أن «عاموس عوز» استعار الثعلب من البيئة الرعوية وشبه أسنان البدوي بأسنانه فوصف في قصة «البدو الرحل والثعبان» أحد البدو الذين قاموا بعملياتهم الانتقامية ضد اليهود قائلا:

«ظهر بملامح وجه ماكرة حتى يمكنه التدمير: مكشوف العينين، ومكسور الأنف، ولعابه سائلا، وفكاه بارزتان، وظهرت من بينهما أسنان طويلة ملوية كأسنان الثعلب». (برزيل-ص٢٢٥)

ويبدو أن الكاتب اختار الثعلب بصفة خاصة لأنه ـ أي الكاتب ـ وصف البدوي بالمكر والخداع وهذه الصفات من صفات الثعلب.

وجاء وصف الأيدي مناسبا لشخصية الفلاح أيضا حيث وصفت بأنها سمراء، وخشنة، وطويلة. فيقول «س. يزهار» في وصفه للعربي العجوز الذي وقع بين أيدي الجنود الإسرائيليين، في قصة «خربة خزعة»:

«أصبح أثناء حديثه بجوار بهيمته، وأمسك بحزام بطنها بيده السمراء المتيبسة». (سميلانسكي-ص٥٥)

ويصف أحد العرب الذين كانوا يجلسون تحت الجميزة قائلا:

«إنه شخص ذو شارب غليظ، كان يجلس في طرف الدائرة، ويلف بيديه القرويتين السمراوتين». (سميلانسكي-٦٦)

كما يصف العرب الذين جمعوهم من القرية ووضعوهم تحت شجرة خارجها فيقول: «وهناك من كتفوا أيديهم الكبيرة الخشنة ـ أيدي فلاحين ـ على صدورهم». (سميلانسكي-ص٧٠)

وفي قصة «الحاج إبراهيم» ـ يصف «أشر براش» «إبراهيم» قائلا:

«السمرة والصلابة من الرياح والشيخوخة، قدماه الحافيتان في صندل من المطاط». (أريخا-ص١٢٤)

ويصف «يوسف أريخا» الراعي في قصة «الرسام والراعي»:

«وقدماه الحافيتان، والسوداوان تخطوان في همجية صحراوية» (أريخا-٢٢٥)

ثم يعرب عن مشاعر الرسام قائلا:

«توقع أن يرى خلف ظهره خنجرا مصقولا، وعينين فيهما القتل، وقدمين حافيتين لينقلا الراعي من

الكمين رويدا رويدا»(أريخا-ص٢٣٠) وفي قصة «البدو الرحل والثعبان» يصف «عاموس عوز» الرجلين اللذين رافقا الشيخ الذي حضر إلى «الكيبوتس»ليعتذر عن أعمال الشباب العرب:

«ثم قام وخرج، هو والرجلان الحافيان اللذان يرتديان جلابيبهما القاتمة». (برزيل-ص٢٢٧)

كما يصف البدوي الذي تحدث مع «جئولا»:

«العربي يوسع ضحكته، ويحني قامته وكأنه يقدم الشكر على جميل كبير. شكرا جزيلا ياسيدتي، إبهاما قدميه الحافيتين غرستا في الأرض الرطبة» (برزيل-ص٢٣١)

ويلاحظ هنا أن وصف القدمين كان شائعا بالنسبة للفلاح والبدوي كما كان بالنسبة لوصف الأسنان ولم يكن قاصرا على الفلاح فقط كما كان في وصف الأيدي.

٢- الملابس

امتد اهتمام الأدباء اليهود في تناولهم للشخصية العربية الفلسطينية إلى وصف ملابسهم الخارجية، وكان وصفهم مركزا على الملابس الريفية والبدوية وتجاهلوا تماما وصف الملابس الحضرية وذلك حتى تكتمل الصورة التي عمدوا إلى تصويرها وهي أن الشخصية العربية الفلسطينية إما شخصية بدوية أو ريفية. فأشاعوا في كتاباتهم أن الفلاحين يرتدون قفاطينا ويضعون على الرأس عمامة أو طاقية ويصف «س. يزهار» ـ في «خربة خزعة» ـ العجوز الذي كان يستمع إلى الحوار بين «موشيه وجابى» وقد خيل إليه أن ثمة ترددا في الأمر قد ثار لديهما بالنسبة له:

«استدار نحونا، بطاقية صغيرة على رأسه، ولحية بيضاء، وقفطان مخطط مفتوق على صدره الأشيب». (سميلانسكي-ص١٦)

ويصف العربي الذي دفعه «مويشي» بقوة داخل العربة:

«بقيت ساقاه، وذيل قفطانه، وصندله يتدلى خارجها وهي تتخبط تخبطات مضحكة». (سميلانسكي-ص٢١)

كما يصف العجوز الذي جلس على حجر بجانب أحد المنازل:

«وسرعان ماراح ذلك الرجل، ذو العمامة البيضاء، والحزام الأصفر يحاضر أمامنا». (سميلانسكي -ص٦٤)

ويصف عربيا من بين أول مجموعة بدأ نقلها بالشاحنات:

«وسرعان ما انبرى من بينهم أحد الرجال بقفطانه المقلم وحزامه ذو الأبزيم الجلدي اللامع. (سميلانسكي-ص٨٠)

وفي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشربراش» «الحاج إبراهيم» وهو جالس أمام محل الخضروات:

«كان هو نفسه يجلس على عتبة حجرية، ضخم الجسم، يرتدي قفطانا جميلا طويلا، ويلبس حزاما، وعلى رأسه طاقية». (أريخا-ص١٣٤)

ويصف العربي الذي خرج من المنزل ثائرا غاضبا في قصة «صفية المسيحية»:

«وبينما كنت أقف مندهشا، ثار في الخارج عربي ذو رأس مكشوف وأخذ يقفز في قفطانه لينجو من الخطر». (أريحا-١٢٧)

أما بالنسبة للبدو فقد وصفوا بأنهم يرتدون جلابيبا غامقة، حيث يصف «عاموس عوز» الرجلين اللذين كانا مع الشيخ الذي أحضروه إلى مقر سكرتارية «الكيبوتس» وشرحا له ماقام به البدو من أعمال السرقة فيقول:

«ثم قام وخرج هو والرجلان الحافيان اللذان يرتديان جلابيبهما القاتمة». (برزيل-٢٢٦)

ثم يصف البدوي و«جئولا» تنظر إليه بقوله:

«تطلعت الفتاة لجلبابه الغامق الثقيل وقالت له: ألا تشعر بالحر من جراء هذا» (برزيل-ص٢٣١)

٣- الصفات الشخصية

وإذا كانت السمات الخارجية لأي شخصية تعطي انطباعا خاصا عن هذه الشخصية وتعكس بعض الانطباعات الداخلية والمشاعر النفسية لها، فإن الصفات الشخصية هي التي تؤكد صدق هذه الانطباعات، وتكمل الصورة النهائية التي توضح هوية هذه الشخصية واتجاهاتها وأنماط حياتها. ولذلك كان وصف الصفات الشخصية للشخصية العربية في مقدمة الجوانب التي نالت اهتمام كتاب القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) نظراً لأن هؤلاء الكتاب قد حرصوا على تشويه صورة العربي الفلسطيني وتحقيرها، وإظهارها في صورة بشعة متوحشة تجسيدا للرؤية الصهيونية للشخصية العربية التي ترى بأنها شخصية تحمل في طياتها قدراً هائلا من الرغبة في الانتقام والوحشية والتعطش للدماء. ولذلك نجد «س. يزهار» يصور - في قصته «خربة خزعة» على لسان «شلومو ويهودا» - الطفل العربي الصغير حين يكبر ويكون رجلا بأنه سيكون مثل الحية السامة:

«رأينا كذلك ذلك الشيء الذي كان يدور، والذي لا يمكن أن يكون حين يكبر إلا حية سامة، ذلك الذي هو الآن» (سميلانسكي-ص٨٥)

وجاء التصوير بهذه الصورة تبريرا لما يقوم به الجنود الإسرائيليون من أعمال انتقامية ضد العرب رجالا ونساء وأطفالا، وأن ما يقوم به اليهود من أعمال ضد الأطفال إنما هو إتقاء لشرهم حينما يكبرون.

وفي قصة «الأسير» يصف س. يزهار أيضا الشخص الذي كان يجلس على أحد جانبي الصخرة عندما كان الجنود يقطعون الطريق جيئة وذهابا فيقول:

«وخلال هذه الضجة غاب عن ذهننا أن شخصا ماكان يجلس على أحد جانبي الصخرة في المنحدر بين عقبي بندقية وزوجين من الأحذية، إنه الأسير الذي كان يتلوى كالثعبان». (سميلانسكي-ص٢٦٥)

وكما جاء التصوير في «خربة خزعة» ليبرر الأعمال الانتقامية للجنود الإسرائيليين ضد العرب فإن التصوير في «الأسير» جاء تبريراً للقبض على البدوي الذي كان يجلس في حال سبيله دون ما ذنب اقترفه.

أما في قصة «الرسام والراعي» فإن «يوسف أريخا» يبين سبب القلق الذي كان يعيش فيه الرسام بعد أن تركه الراعي قائلا:

«كان يتوقع أن يرى خلف ظهره خنجرا مصقولا، وعينين فيهما القتل، وقدمين حافيتين لينقلا الراعي من الكمين رويدا رويدا كحية مفترسة». (أريخا-ص٢٣٠)

والكاتب أراد هنا بهذا التصوير أن يظهر الراعي في صورة بشعة وخطرة، وأنه خائن ولا أمان له وليس عنده مجال للتفاهم، وأنه من الممكن أن يتسلل خفية كالحية السامة المفترسة وينقض على الرسام.

وفي قصة «منظر ليلة» يصف «يوسف أريخا» أحد العرب الذين قابلوا «أهارون جلعادي» وهو يسير ليلا في الطريق بعد أن وصف أفراد العصابة فيقول:

«إنهم طوال القامة وأقوياء، ملثمون ويرتدون ملابسا من الكتان، ويلتفون بالعباءات وعيونهم تلمع كالخنافس الهامسة، وأسنانهم بيضاء، وأنوفهم دقيقة وأصابعهم مربوطة بأشرطة وكان أحدهم صبيا، ويبدو كرجل متوحش». (أريخا-ص٢١٨)

ثم يصف نفس الرجل مرة أخرى في نفس القصة:

«بعد أن مشط رئيس العصابة شاربه مرة أخرى بإبهامه وأصبعه قام فجأة بتوبيخ الرجل المتوحش الذي كشف عن أسنانه كالذئب المتوحش». (أريخا-ص٢١٨).

وهو يقصد بالعصابة هنا مجموعة الفدائيين التي كانت تقوم بأعمالها الفدائية ضد إحدى المستعمرات، والرجل الذي وصفه بأنه متوحش هو أحد أفراد هذه المجموعة. ولذلك فإن الكاتب وصفه بهذه الصفة ليبين أن هؤلاء الفدائيين يقومون بأعمال إرهابية ضد اليهود.

ويصف «مردخاي طبيب» الشباب العرب في قصته «قيثارة يوسى» قائلا:

«فإن يوناه اليوم كما هي ضعيفة وواهنة جسديا ونفسيا، أما هؤلاء الصغار الذين يثيرونها فإنهم متوحشون بطبيعتهم». (طبيب-ص١٥)

وقد وصف «مردخاي طبيب» الشباب العرب هنا بأنهم متوحشون بطبيعتهم ليؤكد على الفكرة التي يريد أن يعبر عنها من خلال قصته وهي أن العرب هم سبب البلاء الذي حل «بيوناه» كما كانوا السبب في مقتل «يوسى».

وحرص الأدباء الإسرائيليون أيضا على أن يظهروا العربي الفلسطيني في صورة المتسلل واللص ورجل العصابات وذلك حتى يبرروا لأنفسهم مطاردته، ومعاملته بقسوة وعنف وطرده من أرضه وقد تكررت هذه الصورة كثيرا في كتابات الأدباء الإسرائيليين مما يؤكد شيوع المفاهيم الخاصة بتشويه صورة العربي الفلسطيني فنجد أن «س. يزهار» يتحدث في قصة «خربة خزعة» عن التعليمات التي تلقاها من قيادته:

« ولا يمكن تقدير هذه الخاتمة النزيهة حق قدرها إلا بعد أن تعود إلى البداية، وتستعرض فيما تستعرض ذلك البند الموقر «معلومات» الذي سرعان ما يحذر من خطر متزايد لـ «متسللين» و«نوى عصابات». (سميلانسكي-ص٣٧)

وفي قصة «منظر ليلة» يصف «يوسف أريخا» الطريق إلى منزل «أهارون جلعادي»:

«وفي الحقيقة أن الطريق مازالت مليئة بعصابات السلب والنهب» (أريخا-ص٢١٦)

ثم قال عندما وقع «جلعادي» بين أيدي أفراد العصابة:

«وفورا هيء له أن هذه العصابة هي نفس العصابة التي هاجمت «تل تسوك» منذ ثلاثة أيام». (أريخا-ص٢١٧)

ويصف في مكان آخر من القصة أفراد العصابة عندما جلسوا ليأكلوا:

«وجلس هؤلاء وأرجلهم مطوية في شكل دائرة حول النار، منهمكين على مأدبة الغذاء، على عجلة حديدية مقعرة يأكلون فتات الخبز، وكان رئيس العصابة الذي بدا وكأنه أكل وجبة خفيفة ممددا وملفوفا ببطانية يتأهب للنوم». (أريخا - ص٢١٩)

وكما ذكرنا من قبل فإن المقصود بالعصابة في هذه القصة هي مجموعة من الفدائيين كانت تقوم بأعمالها ضد إحدى المستعمرات، ووصفها «يوسف أريخا» بهذه الصفات حتى يضع ما يقوم به العرب الفلسطينيون من أجل حقوقهم المشروعة في إطار عمليات السلب والنهب.

أما في قصة البدو الرحل والثعبان فإن «عاموس عوز» يتحدث عن البدو فيقول:

«إنهم يسرقون ثمار الفاكهة غير الناضجة التي في البساتين، ويفتحون الحنفيات ويسرقون الأكوام المهجورة، ويسرقون حظائر الدجاج، وينتفون ريش الطيور أضف إلى ذلك - ونرجو ألا يساورك الشك - أن أيديهم قد وصلت إلى الأمتعة التي في شقتنا الصغيرة». (أريخا-ص٢١٩)

كما يقول في نفس القصة:

«إن الظلام يشاركهم في جرائمهم، اللصوص يمرون في المعسكر كالريح، ولم يجدوا الحراس الذين وضعناهم، ولا الحراس الذين أضفناهم إليهم». (برزيل-ص٢٢٥)

ويتحدث عن عمليات التفتيش التي كانت تقوم بها السلطات داخل مخيمات البدو لتبحث عن السرقات والسارقين فيقول:

«لم تسفر العمليات الهجومية المفاجئة التي تمت في المخيمات الممزقة عن أي شيء، وكأن الأرض قررت أن تستتر على السرقة وتنبه السارقين» (برزيل-ص٢٢٦)

ولعل وصف «عاموس عوز» للبدوي بهذه الصفات وتكراره لها أكثر من مرة مقصود به تشويه صورة البدو وأنهم هم السبب في كل ما يلحق بالكيبوتسات الإسرائيلية من أضرار كما أن هذا التكرار يؤكد شيوع الأفكار المقصود بها تشويه صورة العربي الفلسطيني على أيدي الكتاب الإسرائيليين.

ووصف عرب فلسطين أيضا بالجبن والمذلة والإذعان إما صراحة أو في صور استعارية حيث شبهوا بالشحاذين في توسلاتهم، وبالخرس والأحجار الصماء في صمتها وسكونها. فيصف «س. يزهار» في «خربة خزعة» حالة العجوز الذي أخذوا منه الجمل:

«كان العجوز مستسلما، ومخلصا، ومؤمنا، ومصليا، وجاهزا لأي شيء». (برزيل-ص٢٢٦)

كما يصف العربي الذي أمسكوا به بعد أن حاول الهرب:

«وفي النهاية بلع الرجل ريقه، ثم عاد ومد يده مستسلما». (سميلانسكي-ص٦١)

ويصف الرجال والنساء والأطفال الذين وقفوا بجوار جدارأحد المنازل عندما كان الجنود يقبضون على الشباب:

«حملقوا فينا بنوع من التجمد واليأس، وبلمحة بارقة من حب الاستطلاع الذي يطل من خلال الرعب، والذل، واليأس، والدمار، ومن خلال مباغتة الكارثة التي حلت لتوها». (سميلانسكي-ص٦٥)

أما «يوسف أريخا» فيصف الراعي - في قصة «الرسام والراعي» - عندما مر على الرسام فيقول:

«ومن خلال وجه يبدو عليه الخضوع والاستسلام ألقى التحية على الرجل الغريب». (أريخا-ص٢٢٥)كما يصفه عندما حاول أن ينادي على الرسام:

«نهض كشيء مهمل، توجه متسلقا الصخر هادئا لينادي الرسام، وما أن طبع على وجهه علامات الاستسلام حتى استجاب له «ألوني» بعربية واضحة». (أريخا-ص٢٢٦)

واستسلام الراعي هنا نابع من معرفته لحقيقة مصير الأرض التي يرعى فيها واعتقاده في أن وجود الرسام سيتبعه مجموعة من الإجراءات الشكلية للسيطرة على هذه الأرض وفي نفس الوقت لا يستطيع أن يفعل شيئا للحيلولة دون ذلك.

وفي قصة «الخشخاش المر» يقول «موشيه شامير» على لسان شابيرا عندما توسل إليه «أبو فاضل» ليتركه:

إنك تصون نفسك من صفات العرب، وأحس بالفزع والاشمئزاز إزاء هذا الجسد الكبير الذي ركع أمامه على الأرض وأبناء أسرته من ورائه عند الحائط». (أريخا-ص٣٢٣)

ثم يقول «موشيه شامير» على لسان «أبو فاضل» وهو ينظر إلى أولاده عندما تكرر استنكار شابيرا له:

«ويلك، وضرب على رأسه، ومؤخرة أولاده، اذهبوا، ماذا تنتظرون؟ اذهبوا وابكوا أمامه، اذهبوا واطلبوا منه، اذهبوا وصلوا أمامه، توسلوا إليه». (أريخا-ص٣٢٣)

ووصف «موشيه شامير» العربي بهذا الأسلوب يأتي في إطار اهتماماته بدراسة الاتجاهات الاجتماعية والطبقية، ومناقشة المشاكل القومية وانتقاد حياة الكيبوتس حيث يتضح من هذا الوصف المعاملة المهينة التي يعامل بها العربي من قبل اليهود.

وفي قصة «على سن الطلقة» يقول «إسحق أورباز» على لسان الجندي الإسرائيلي بعد أن حكى له «إبراهيم عبدالمحسن جاموني» قصته:

«إنني شعرت بالذنب على ما حدث لبيته وعائلته، ياالجهنم، وربما هو يكذب، هؤلاء الأذلاء معروفون بالكذب». (أريخا-ص٣٣٩)

و«إسحق أورباز» يقصد بالأذلاء هنا الفدائيين لأنه كان يعتقد أن «إبراهيم عبدالمحسن جاموني» من الفدائيين. أما «حييم هزاز» فيصف «أبو يوسف» في قصة «أبو يوسف» عندما وجد المسجونين يتحدثون بعضهم مع البعض الآخر قائلا:

«وما أن عادوا إلى السجن حتى جاء أبو يوسف ووقف أمامهم كالشحاذ». (أريخا-ص١٦٤)

ومن هذا الوصف يتضح مدى الحالة المهينة التي يعيش فيها العرب فعلى الرغم من أن «أبا يوسف» يعمل حارسا بالسجن إلا أنه يتعامل مع المسجونين وكأنه شحاذ.

وفي قصة «البدو الرحل والثعبان» يصف «عاموس عوز» الأغنام:

«وبراعم حيواناتهم مهملة مكتظة، تحتمي كل واحدة في الأخرى، وتتجمع في شكل كتلة ترتجف صامتة هادئة كرعاتها الخرس.... وعندما تعبر الحقول فمن شأنك أن تصطدم بقطيع خامل ملقى في مكانه وقت الأيلولة، وكأن أرجلها مغروسة في الأرض الجافة، وفي الوسط نام الراعي كحجر البازلت». (برزيل-ص٢٢٤)

ثم يصف البدوي عندما كان واقفا وراء «جئولا» بين الحقول:

«البدوي واقف خلف «جئولا»، صامت كالضباب، يرمش بإبهام قدمه في التراب وظله أمامه». (برزيل-ص٢٣)

ويتضح من هذه الاستشهادات الاتجاه الأدبي «لعاموس عوز» فهو يتخذ الرمزية منهجا أدبيا له ولذلك شبه الرعاة مرة بالخرس، وأخرى بحجر البازلت، وثالثة بالضباب وكل ذلك يعكس حالة الاستسلام والمذلة التي يعيش فيها البدو.

ووصف كتاب القصة العبرية القصيرة العربي أيضا بأنه قذر، ومقيت، وجيفه ووقح، ونتن، وحقير يثير الغضب وانقباض النفس حتى يبرروا لأنفسهم ممارسة العنف ضده بهدف اتقاء شره. ففي «خربة خزعة» يقول «س. يزهار» على لسان أحد الضباط الإسرائيليين موجها حديثه إلى جندي إسرائيلي ليتصرف مع العربي الذي كان يقف عند البئر.

«أوخذ النذل في مؤخرته، فليدر، فليتزحزح قليلا، فليتزحزح هناك ذلك القذر». (سميلانسكي-ص٤١)

ويعبر «يزهار» عن شعوره بالوحدة فيقول:

«كان من الأفضل لو أنني تركت كل شيء في تلك اللحظة وذهبت إلى المنزل. المعارك والعمليات، والمهام التي كانت غريبة عني، وكل أولئك العرب: القذرون، المتسللون لاحياء نفوسهم القاحلة في قراهم المهجورة، أصبحوا مقيتين، مقيتين إلى حد الغضب». (سميلانسكي-ص٤٦)

ويصف القرية بعد أن أصبحت خاوية وخربة:

«يتحرك فيها كريها، كنوع من الشفقة على متسول، ومشوه، وقذر، لا يثير إلا الغضب، وانقباض النفس

ولا حل له إلا أن تتخلص منه وأن تنتزع نظرة غاضبة وتقذف بها هذه القرية». (سميلانسكي-ص٤٧)

وفي قصة «صفية المسيحية» يصف «أشر براش» صفية عندما خرجت من المنزل وهي منفعلة وتجري وراء أخيها:

«وقفت فجأة كالمذهولة، وفورا بدأت تتحدث بالألمانية. إنه أخي كلب قذر، عربي حقيقي، إنه أهانني». (أريخا-ص١٢٧)

واختيار «أشر براش» لأن يكون وصف العربي بأنه قذر هنا على لسان «صفية» شقيقته يعطي إيحاء بأن هذه الصفة شائعة عندهم لدرجة أنهم هم الذين يصفون أنفسهم بذلك.

أما «ناتان شاحم» فيصف أحد الشباب العرب في قصة «تراب الطرق! قائلا: «شاب نحيف قذر، ولكن كتفيه عريضان، وعلى رأسه قبعة عسكرية قديمة». (أريخا-ص٣٤٢)

كما يصف الشباب العرب عندما كانوا يصعدون على العربة ويلعقون المربى:

«كانوا يقفزون على العربة، ويلعقون المربى التي تسيل على حروفها، كان «كفتوروفيتس» يقذفهم بالشتائم، ويهددهم بالسوط، ولكنهم التصقوا بالعربة كالذباب». (أريخا-ص٣٤٥)

ثم يصفهم مرة أخرى:

«كانوا يجرفون بأصابع قذرة ذلك الطين العكر من فوق العربة ويضعونه في أفواههم». (أريخا-ص٣٤٥)

ووصف «شاحم» للعرب بهذه الصفات فيه تبرير لضربهم بالسوط، فوصفهم بالقذارة ثم تشبيههم بالذباب يعني أنهم يشكلون خطورة على المربى التي يحملها ولذلك فإن ضربهم كان بهدف تجنب هذه الخطورة.

وجاء وصف العرب بالحيوانات ضمن سلسلة الأوصاف التي روجها الأدباء الإسرائيليون في كتاباتهم عن الشخصية العربية بهدف تحقيرها ومعاملتها معاملة بهائمية. ففي قصة «خربة خزعة» يقول «س. يزهار» على لسان «جابي» وهو يوجه حديثه إلى أحد العرب قائلا:

«توقف أيها الكلب، صرخ فيه جابي، وأطلق عليه الرصاص فوق رأسه» (سميلانسكي-ص٨٠)

كما يصف العرب وهم يسيرون في البحيرة:

«وكان ثمة من انحنى من بينهم متنهدا، ثم خلع نعليه من قدميه وراح يقطع الماء. لم أعرف لماذا بدا المشهد بالغ الإذلال والاحتقار كالحيوانات... فكرت.. كالحيوانات». (سميلانسكي-ص٨٢)

وفي قصة «صفية المسيحية» يصف «أشر براش» صفية عندما كانت تتشاجر مع أخيها:

«وقفت فجأة كالمذهولة. وفورا بدأت تتحدث بالألمانية. إنه أخي، كلب، قذر، عربي حقيقي». (أريخا-ص١٢٧)

ويقصد «أشر براش» بهذا الوصف عدم احترام المجتمع العربي لنفسه واحتقاره لذاته مما يؤدي إلى تشويه صورة العربي أمام القارىء.

أما في قصة «تراب الطرق! فيقول «ناتان شاحم» على لسان «كفتوروفيتس» لزميله «الياهو» عندما أوقف «كفتوروفيتس» العربة في السوق ونزل ليشتري بعض الطعام.

«إنهم مثل الكلاب، يرون أنك تفكر كثيرا فيهاجمون. وحينما نضربهم ضربة قوية فإنهم يهربون». (أريحا-ص٣٤٦)

وفي قصة «على سن الطلقة» يتحدث «إسحق أورباز» عن «إبراهيم» عندما ذهب ليخطب الفتاة التي أحبها فيقول:

«ذهب يطلب يدها ولكن أباها طرده كالكلب». (أريحا-ص٣٣٩) وهنا أيضا كما في قصة «صفية المسيحية» «لأشر براش» نجد أن الوصف جاء إظهارا لعدم احترام المجتمع العربي لنفسه واحتقاره لذاته. ونفس الشيء نجده في قصة «أبو يوسف» حيث يذكر «حييم هزاز» على لسان «أبويوسف» وهو يوجه كلامه إلى المساجين بعد أن قص عليهم قصة الرجل الذي عطف على الكلب فأثابه الله على ذلك:

«أنهى «أبو يوسف» كلامه وقال: ولكن أنتم يا أولادي: اعطفوا على كلب مريض مثلي حتى تنالوا العطف في العالم الآخر». (أريحا-ص١٦٤)

٤- القيم الدينية

ركز الأدباء الإسرائيليون (١٩٤٨-١٩٦٧) في كتاباتهم القصصية على وصف السمات الخارجية للشخصية العربية وتصوير طبائع هذه الشخصية كما لن تخلو هذه الكتابات من بعض الإشارات إلى القيم الدينية لهذه الشخصية حيث نجد «س. يزهار» يتحدث في قصة «خربة خزعة» عن العرب الذين جمعوهم تحت الشجرة تمهيدا لنقلهم خارج القرية فيقول:

«كان ثمة من جلسوا وتمايلوا بظهورهم كما لو كانوا في صلاة، بينما دحرج آخرون سبحات العنبر بشكل عام، أو مجرد سبحات سوداء وهناك من كتفوا أيديهم الكبيرة الخشنة، أيدي فلاحين على صدورهم». (سميلانسكي-ص٢٧٢)

ومن هذا الاستشهاد يلاحظ أن الأدباء الإسرائيليين لم يكتفوا بتشويه السمات الخارجية وطبائع الشخصية العربية ولكنهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك واستهزؤوا بحركات الصلاة.

وفي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشر براش» تصرفات إبراهيم:

«وفي يوم الجمعة، وبعد أن يعود من الصلاة بالمسجد فإن الشاب الصغير (ابنه أو حفيده، وربما يتيم غريب) يحضر عدة كراسي من الأماليد المجدولة للحاج وضيوفه وثلاث أو أربع نرجيلات، ومعها جمرات نارية». (أريحا-ص١٢٤)

أما «ناتان شاحم» فيصف القرية في قصة «تراب الطرق»:

«الجبال تقترب، تقترب رويدا رويدا، قرية عربية كبيرة، هناك عند صخرة الجبل بمفردها، ويوجد مسجد في الوسط، والبيوت من حوله، بساتين محاطة بأسوار، ورائحة دخان، وقطعان من الماعز». (أريخا-ص٢٤٢).

والإشارة إلى صلاة الجمعة ووجود مسجد في وسط القرية يعكس اهتمام العرب بديانتهم وهناك إشارة أيضا إلى فريضة الحج حيث يتحدث «أشر براش» عن «إبراهيم» في قصة «الحاج إبراهيم» فيقول:

«لقد حج مرة إلى مكة المكرمة، ومنذ ذلك الوقت يسمى بالحاج، وهو يبيع الآن خضروات يأتي بها من حديقته، أو من مزرعته». (أريخا-ص١٢٤).

وهكذا نلاحظ أن إشارات الكتاب فيما يتصل بمجال العبادة تقتصر على المظاهر الخارجية فقط دون الإشارة إلى الخشوع أو الفضيلة رغم أن الصلاة تدعو للخشوع، والحج يدعو إلى الفضيلة مما يعكس جهل هؤلاء الكتاب بديانة العرب. وليس ذلك في فحسب ولكننا نجد أن الأدباء الإسرائيليين قد أرجعوا روح التدين والرجوع إلى الله لدى العرب إلى عجزهم أمام المواقف المختلفة. ويبدو أن المفهوم كان شائعا لدى الكتاب الإسرائيليين حيث يصف «س. يزهار» في قصة «خربة خزعة» العرب الذين كانوا مكدسين تحت الشجرة فيقول:

«جمهورا واحدا صامتا، يرافق بعيونه كل ما يحدث، وبين الفينة والأخرى كان ثمة من يتأوه منهم ويقول: «آخ يارب». (سميلانسكي-ص٦٩)

ثم يصف مجموعة أخرى من العرب:

«بينما راح آخرون يفركون أعواد القش والعشب بأيديهم لمجرد أن يفعلوا شيئا ما وعيونهم جميعا كانت تتجول معنا، وتتعقب كل حركة لنا، ولا يقولون شيئا سوى تلك التنهيدة التي تطلق بين الحين والآخر: «آخ يارب». (سميلانسكي-ص٧٠)

كما يصف عربي آخر بعد أن رفض الجنود الإسرائيليين توسلاته:

«ثم عاد وجلس في مكانه ببطء وهو يتنهد قائلا: لا إله إلا الله». (سميلانسكي-ص٧١)

وفي قصة الحاج إبراهيم يقول «أشر براش» على لسان «إبراهيم».

«إن الله وحده هو العليم، فهو الذي أحضرنا إلى هذا العالم وهو الذي سيأخذنا منه». (أريخا-ص١٢٤)

وفي قصة «على سن الطلقة» يشير «إسحق أورباز» إلى الحديث الذي دار بينه وبين «إبراهيم عبد المحسن جاموني»:

«وحكى لي إبراهيم أن أخاه قتل أثناء حرب اليهود مع العرب، وهذه إرادة الله أن يموت أخوه وينتصر اليهود، وهو نفسه ليس لديه أي شيء عكس ذلك هو نفسه نزح إلى القطاع فسألته وماذا بالنسبة للعجوز؟ فقال إبراهيم: لقد مات هو أيضا، وحكى أن أباه لم يرغب في أن يترك مكانه وقال في هذا الصدد: إن أبي وجدي ولدا هنا، وماتا هنا. إنني سأبقى والله يفعل ما يريد» (أريخا-ص٣٣٨)

وهكذا نـرى أن الأدباء الإسرائيليين أرادوا تـرسيخ فكرة أن العرب لا يستطيعـون مواجهـة المواقف المختلفة وليست لديهم القدرة على اتخاذ القرار.

٥- الأعمال التي يمارسها العرب

كان الصهيونيون يرون أنه حتى ينجح الاستيطان في فلسطين فإنه يجب تحديد موقف اليهود من أرضها الأمر الـذي أفرز بـدوره ما يسمى بصهيـونية العمل التي تـرى أنه لابـد لليهودي من العمل في الأرض الفلسطينيـة وفلاحتها حتى يتم الاستيلاء والسيطرة عليها.

ومن هنا تعمـد اليهود إبعاد العـرب عن مجالات العمل تحت شعار «العمل العبري» الـذي كان يهدف إلى تجاهل وجود شعب آخر -غير اليهود- في فلسطين وكذلك إزالة جزء من الطبقة العاملة العربية فيها من أجل إنجاز بـرنامج الدولـة الذي تبنته الحركة الصهيـونية وهو الاستيـلاء على العمل والاستيلاء على الأرض. وتحت تأثير هذا الشعـار طرد مبعـوثو الصهيونيـة مئات العمال العرب من أمـاكن عملهم ومن تبقى منهم انحصرت أعمالهم في الأشغال الحقيرة التي لا يقوم بها العامل اليهودي كالعمل في المجاري والبناء وذلك تجسيدا للمفهوم السائد لـدى الإسرائيليين بأن العربي كسول ولا يمكن إسناد أي عمـل صعب إليه لأنه ليس لديـه الاستعـداد ولا القدرة الذهنية أو الجسدية اللازمتين لأدائه ولا يستطيع أن يؤدي العمل إلا بطريقة العربي وهو تعبير شائع الاستخدام بعد أن صار جزءا من التراث في إسرائيل فالمثل العبري «عمل عربي» يكاد يكون ترجمة حرفية لتعبير أداء العـربي للعمل ويستخدمـه الإسرائيليون للحط من قـدر الشيء ولوصف أفظع درجـات انعدام الكفـاءة والافتقار إلى المهارة في العمل.

ولذلك فليس غريبـا أن نجد إشارة الأدباء الإسرائيليين إلى الأعمال التي يقـوم بها العرب منصبة على نمطي البـدوي والفلاح وحتى إذا تخطت الإشـارات حدود هـذين النمطين فإنها لا تخرج عن الإطار العـام لها. فإذا كانت الإشارة إلى عـربي يعمل في مجال التجارة ـ نجده يعمل في تجارة الغلال الزراعيـة التي ينتجها الفلاح من الأرض، أو أعمال القطف والانتقاء والتعبئـة التي ترتبط بـالزراعة، وإذا كـانت الإشارة إلى عـربي يعمل عملا يدويـا ـ نجـده لا يقوم إلا بـالأعمال الحقيرة المضنية التي لا يقـوم بها عادة إلا الأعـراب البدو في المنـاطق التي يتمركزون فيها. ففي قصة «الحاج إبراهيم» يصف «أشر براش» عمل «الحاج إبراهيم» فيقول:

«محله، محل الخضروات لم يكن إلا مخزنا كبيرا خاليـا، بابه المزدوج والمرتفع مغلق ويقوم على عتلتين كبيرتين من الحديد، وهو نفسه يجلس على عتبة حجرية». (أريخا-ص١٢٤)

ويقول عن «الحاج إبراهيم» نفسه:

«إنـه يبيع الخضروات الآن من حـديقته ومن مـزرعتـه التي تقع خلف مستعمـرة الألمانيين، وعندمـا يجمع الخضروات من حديقته فإنه يحضرها إلى محله في الصباح». (أريخا-ص١٢٤)

وهنـا لم يقصر «أشر بـراش» عمل «الحاج إبـراهيم» على بيع الخضروات فحسب ولكن جعلـه هـو الـذي يجمعها أيضا من المزرعة بنفسه وكأنه يريد أن يقول: رغم أن «الحاج إبراهيم» يقوم ببيع الخضروات إلا أنه فلاح أيضا. ويبـدو أن هذه الفكرة متأصلـة عند «أشر بـراش» لأننا نجده يختـار لزوج «صفية» وأولادهـا، وللعرب

الذين يتاجرون معهم في قصة «صفية المسيحية» المحاصيل الزراعية مادة لتجارتهم ولم يختر لهم شيئا آخر حيث يقول: «كنت أحضر عدة مرات في الأسبوع إلى محل «صفية»، وكانت تدخلني إلى الشقة في المكان الذي يوجد فيه أحيانا زوجها وأولادها، أو أي عربي آخر من الذين يتاجرون معهم، وهناك عرفتني على أنواع القمح: «قمح نوريس، وحوران، بلدي، وعلى أنواع العدس الأبيض والأحمر، وأنواع البازلاء والذرة. أيضا وكانت تبيع القمح المطحون». (أريحا-ص١٢٦)

وإشارة إلى ما يسمى بالأعمال التافهة أو الحقيرة التي يقوم بها العرب يقول «أهارون ميجد» على لسان «سليمان» في قصة «الكنز»:

«أخذت زوجتي والأولاد على الجمل وذهبت، وأخذت هي تجمع السيقان وتشعل النيران لتخبز، بينما نحن نجلس في السقيفة ونشرب القهوة».

ثم يقول على لسان «سليمان» أيضا عندما تخيل أنه يجلس مع زوجته في المنزل:

«هناك كانت «أمينة» تهف القمح. هنا كانت تخبط لتنقي العدس». (أريحا-ص ٣٠٩).

ويلاحظ أنه رغم تفاهة هذه الأعمال إلا أنها لم تخرج عن نطاق العمل الزراعي وقد تكرر ذلك عند أكثر من كاتب. ففي قصة «تراب الطرق» يصف «ناتان شاحم» الأعمال التي يقوم بها العرب:

«وعلى جانبي الأشجار الشائكة توجد أراضي زراعية مخططة، وقمح ذهبي اللون، وسيقان مستسلمة لليقطين المنزلق، وأحواض من الذرة الخضراء، والآن تقتلع البقايا عربيات تلبسن ملابس ملونة تقطفن من الحقل وتعملن أكواما». (أريحا-ص٣٤٢)

وفي قصة «الخشخاش المر» يوضح «موشيه شامير» الأعمال التي يقوم بها العرب:

«منذ أسبوعين في موسم أحد المحاصيل، كان «أبو فاضل» يجمع الليمون، والنساء تكومن الأخشاب للتدفئة في الشتاء. إنهم في الموسم يعملون كالبهائم. إنهم يشحنون الليمون في السلال ويحملونه على الجمال والحمير وينقلوه إلى محطة القطار، ومن هناك ينقل ليباع في تل أبيب وكل ما يتعلق بذلك: القطف، والانتقاء، والتعبئة، والربط، والشحن، وقيادة البهائم، والتحميل يقوم به أبناء «أبو فاضل» البنين والبنات والصغار والكبار». (أريحا-ص٣٢٠)

ويقول «يوسف حناني» في قصة «مزمار أحمد» عن «أحمد»:

«إنه يسكن في العزبة المجاورة وهو ذاهب الآن إلى أمه التي تعمل في الموشافاه عند اليهود». (أريحا-ص٢٢٠)

وواضح طبعا أن الكاتب يقصد أن «أم أحمد» تعمل خادمة لدى اليهود، وهذا عمل حقير من سلسلة الأعمال الحقيرة التي ينسبها الأدباء الإسرائيليون إلى عرب فلسطين والتي كانت شائعة أيضا لدى أكثر من كاتب حيث نجد أن «أشر براش» يقول على لسان «صفية» في قصة «صفية المسيحية»:

«أنا وزوجي نعمل بالسمسرة فقط. ففي الحقيقة كل هذا المحصول ليس ملكنا. العرب يحضرون لنا

عينات أو عدة عبوات ونحن نبيع ما عندهم». (أريخا-ص١٢٦)

وفي قصة «أبو يوسف» يقول «حاييم هزاز»:

«لقد تغير الحراس من مكان لمكان، وكان «أبو يوسف» واحدا منهم، كان عربيا يبدو وكأنه يبلغ الخمسين من عمره». (أريخا-ص١٦١)

كما يتحدث «مردخاي طبيب» في قصة «قيثارة يوسى» عن «يوناه»:

«مازلت أذكر صرخات ألمها في جوف الليل من أثر الحروق وضرب السياط التي ينهال بها شيخ من الإسماعيليين الذين يخرجون الشياطين، وقد دعوه لكي يخرج من جسد الفتاة ذلك الشيطان الذي التصق بها». (طبيب-ص١٥)

٦- مساكن العرب

كان من الطبيعي بعد أن حرص الأدباء الإسرائيليون على تشويه صورة العرب في كتاباتهم الأدبية أن يصفوا الأماكن التي يعيشون فيها بأنها لا تزيد عن كونها قرى مهجورة ومعزولة على قمم الجبال فيصف «س. يزهار» القرى العربية في قصة «خربة خزعة» عندما كان موجودا في السهل يستعد مع زملائه للهجوم على القرية فيقول:

«العرب القذرون المتسللون لإحياء نفوسهم القاحلة في قراهم المهجورة..... أي دخل لنا، ولشبابنا، وأيامنا الغابرة بقراهم المقملة، والمبقة والمقفرة والخانقة ..... هذه القرى الخاوية سيأتي اليوم الذي تبدأ فيه الصراخ.... وفي عز الظهيرة أو قبل الغروب تبدأ القرية التي كانت قبل لحظة فقط مجرد نسيج أكواخ مقفرة، يلفها صمت اليتيم، صمت قاس ونحيب جنائزي يقطر القلب، تبدأ هذه القرية الكبيرة البائسة في التغني بنشيد الأشياء التي فارقتها روحها». (سميلانسكي-ص٤٦)

ثم يصف القرية وأزقتها:

«والآن حينما كنا نتوغل منحدرين في مهبط أحد الأزقة داخل القرية مستغربين ما إذا كان عرضه سيتسع سيارة جيب، ومتأهبين لكل المفاجآت التي قد تحدث وكان صمت القرية يعود فيوغل في السكون». (سميلانسكي-ص٦٠)

كما يصفها عندما قابل هو وزملاؤه سبعة من أبناء القرية يسيرون معا:

«الزقاق المتعرج، وأسوار الأحواش المطينة بالطين المخلوط بالتبن، والمتراصة بأعواد القصب المكدسة بأطوالها المتفاوتة، والتي كانت تفوح ببقايا من شذى صيف (هه، صيف بعيد) رائحة القرية الرطبة، وضجيج صمت الخرائب بدت كلها غريبة وخانقة، وتافهة». (سميلانسكي-ص٦٤)

ونلاحظ هنا أنه على الرغم من أن «س. يزهار» معروف بإسهابه في وصف جمال الطبيعة العربية إلا أنه بالغ هنا في وصف قبح القرى العربية وذلك حتى يبرر ما سيحدث بعد ذلك من إبادة لهذه القرى المتخلفة.

أما في قصر «الكنز» فيصف «أهارون ميجد» القرية التي تقع على صخرة التل:

«تقع القـريـة على صخـرة التل حيث يقع منـزل العمـدة والمزبلـة والميـدان والشـارع وكـذلك البقـال» (أريخا-ص٣٠٣)

وفي قصة «تراب الطرق» يصف «ناتان شاحم» الطريق الذي كان يسير فيه :

«الجبـال تقترب رويـدا رويـدا، وهنـاك عنـد صخـرة الجبل تقـف قـريـة عـربيـة كبيرة بمفـردهـا» (أريخا-ص٣٤٢)

ويتضح من هـذه الاستشهادات شيوع فكـرة وجود القـرية العربيـة المعزولـة على قمم الجبال لـدى الأدباء الإسرائيليين عل أسـاس أن وجـودها في المناطق الزراعية سيشوه طبيعتها الساحـرة، وهي الفكرة التي تؤكد ما أشار إليه «س. يزهار» في قصة «خربة خزعة» من وصف القرى العربية بأنها مهجورة وخاوية ومعزولة.

أما بـالنسبة للمنازل التي يقيم فيها العـرب فقد وصفت بأنها مبنية بـالطوب اللبن وبداخلها أكـواخ طينية وبعض الأشجـار حيث يصف «س، يزهـار» في قصة «خـربة خـزعة» أحـد منازل القـرية أثنـاء إطلاق النـار عليه :

«وثمة من يتوقف في البيت الطيني عن الأكل». (سميلانسكي-٤٨)

كما يصف أحد المنازل أثناء الاقتحام بقوله :

«نركل البوابـة الصغيرة التي تتوسط البوابة الخشبية الكبيرة في أسـوار الطين وندخل إلى الحوش المربع الذي يتوسط كوخا على ضلعهـا من هنا، وكوخا آخر على ضلعها من هناك. وأحيانـا، وحين تكون هناك سعة من المال والفرصـة مواتية، كـان يبادر هؤلاء فيضيفـون كوخا طينيـا فوق سقف البئـر، ثم يشيدون كرمـا أو كرمين ويقيمون لهما عريشة، بل ويحضرون الحجارة الأسمنتية التي ليست في حاجة إلى تبييض وإن كانت أطرافها غير متقنة الصنع كلها على الأقل وشجيرات فلفل وباذنجان خريفية نبتت إلى أسفل بين الأعشاب، وتعفنت عند الصنبور، ويخزن تراكم الغبار فيه فوق بيوت العنكبوت الجاذبة كما لو كانت دهنية. جدران صرحوا عل تزيينها بشتى الوسـائل، مسكن مبيض بالكلس، مدهـون بالأزرق والأحمر للزينـة، وفي أعلى الجدران أشياء صغيرة معلقة للتفاخر». (سميلانسكي-٥٣)

ويصف بيوت القرية عندما توقف هو وزملاؤه في ظل الجميزة :

«كـانت القريـة قـد أصبحت مكشوفـة، من تحتنـا أحواش، بعضهـا بيوت حجـريـة، وأكواخ طينيـة في غالبها». (سميلانسكي-ص٥٨)

كما يصف «أشر براش» منزل صفية في قصة «صفية المسيحية» :

«لقد سكنـوا منزلا حجـريا منخفضـا داخل فناء مسـور، وبجانب مـدخل الفناء كـان يوجـد شيء يشبه الكوخ». (أريخا-ص١٢٦)

ويبرز من هـذه الاستشهادات وصف الأدبـاء الإسرائيليين للبيوت العـربية بأنها بنـاء لا فن فيه ولا إتقـان لعلم العمارة. فهي مباني من الطوب اللبـن أو من الأحجار الأسمنتية التي ليست في حاجة إلى تبييـض حتى أطرافها غير

متقنة القطع، وإذا زرعوا بالقرب منها فإنهم يزرعون بلا اهتمام ولا تطبيق علمي سليم لأصول الزراعة.

لقد دأب الأدباء الإسرائيليون على تصوير العربي - رجلا كان أو امرأة أو حتى طفلا - في صورة مزرية حتى لا يشعر القارىء بأي تعاطف مع أي نموذج من هذه النماذج إذا تعرض لأي أعمال وحشية، واستتبع ذلك بالتالي استطراد الأدباء الإسرائيليين وأطنابهم في تصوير المعاملة القاسية إلى حد الإهانة والإذلال للإنسان العربي الفلسطيني بل وشملت القسوة والإهانة ما يمتلك من حيوانات وعقارات، ووصل الأمر إلى حد الحرق والنسف والتدمير.

فالعرب - كما يصورونهم - لا يجدون أي استجابة لتوسلاتهم ودموعهم. وحتى النساء العجائز لا ينلن أي عطف أو حنان من قبل اليهود، وكان الأدباء الإسرائيليون يفيضون في وصف مظاهر الهلع والذعر الذي يبدو عليهن عند مهاجمتهن حتى وإن تشعث شعرهن أو علا صراخهن. بل وتطرق الوصف إلى تصوير جوع الأطفال والمعاملة القاسية التي يلقاها هؤلاء الأطفال بما في ذلك ذوي العاهات منهم. ولعل هذا الاتجاه تكريس للمبادىء الصهيونية التي ترى في العنصر اليهودي التفوق والتميز على ما عداه من العناصر الإنسانية الأخرى، فالرجال العرب كلاب، وحمقى، وقذرون، وليسوا جديرين بحياة كريمة تذكر، ولا داعي لحزن ولا دموع إذا لقى أحد أولئك حتفه، ولاداعي للتعاطف أيضا إذا ساجر أحدهم على وجهه أو سالت الدماء من جسده.

وماذا تعني صرخات النساء - عند الأدباء الإسرائيليين - أو توسلاتهم إذا ما ألقى القبض على أزواجهن أو أبنائهن أو دفعوا إلى غياهب السجون أو حتى إذا طواهم الثرى في بطون القبور.

إن كل مظاهر التعذيب والإذلال والإهانة لم تكن تثير في نفوس الأدباء الإسرائيليين إلا الاشمئزاز، وكأن تلك النماذج البشرية غير جديرة بحياة ولا مستحقة الاحترام أو كأن هذه الصرخات النابعة من أعماق القلب مجرد حفيف شجر أو خرير ماء أو نعيق غربان. ومع أن منظر الأطفال يثير في نفس الإنسان العاقل شفقة ورحمة وعطفا، إلا أننا لا نكاد نلمح في كتابات الأدباء الإسرائيليين شيئا يذكر من هذا المظهر الإنساني الجميل. فالطفل العربي - كما يصورونه - لن يكون عندما يكبر إلا حية سامة ولذلك فإنه لا يستحق العطف والرحمة.

لقد عبر أدباء القصة العبرية القصيرة (١٩٤٨-١٩٦٧) عن الخط الذي كانت تسير فيه السياسة الإسرائيلية آنذاك والذي استمرت عليه بعد ذلك، فالتدمير والإرهاب والنسف والرعب عناصر أساسية في تصوير الأدباء الإسرائيليين للأحداث. فالمنازل تتهدم والمباني تسقط على رؤوس أصحابها، والانفجارات تنتشر في ربوع القرى الهادئة الساكنة والألغام تبث هنا وهناك حتى لا يفر العرب أو يلجأوا إلى شتات غير معروف المصير ولا محدد الجهة. وعمليات التفتيش تجري بين الفينة والأخرى ولا تراعى فيها حرمة لبيت، ولا احتراما لشيخ، ولا توقيرا لأنوثة، ولا قاعدة لأخلاق أو تهذيب.

إن الأدباء الاسرائيليين لم يقدموا أي تصور للعلاقات بين اليهود والعرب في فلسطين لـ(١٩٤٨-١٩٦٧) وهذه الظاهرة تعكس الرغبة في تجاهل الشعب الفلسطيني من ناحية، وتجاهل أن لهذا الشعب حقوقا مشروعة مغتصبة، من ناحية أخرى، لأن التطرق لمعالجة الشخصية العربية يتم دائما على أساس أنها شخصية هامشية

في الحيـاة اليهـودية على أرض فلسطين، وأنها أدنى بكثير مـن الشخصية الإسرائيليـة، وأنها مجرد مخلـوق يجب التخلص منه بشكل أو بآخر. وإذا كان الأدباء الإسرائيليـون قد تعمدوا تجاهل طرح أي تصور للعلاقات بين اليهود والعرب في فلسطين، وكذلك طرح أي تصور لحل المشكلة العـربية في نفس الوقت الذي أسهبوا فيه في وصف قدرة الاستعمار الاستيطاني الصهيوني على فرض إرادته على الأرض الفلسطينية فإننا نجد بين ثنايا بعض أعمال هؤلاء الأدباء إشارات واضحـة إلى الحق الفلسطيني في الأرض وإلى تمسك العرب الفلسطينيون بهذا الحق والاستماتة من أجله. وسواء بوعي أو بلا وعـي فإن بعض الأعمال الأدبية أشارت إلى أن هذا سيؤدي إلى نموذج عـربي فلسطيني جديـد سيمثل طـرحا جـديدا للشخصيـة الفلسطينيـة، وهذه الشخصيـة النبوءة لن تكـون مستسلمة لـلإرهاب ولن تنحني أمـام سطوة القهـر الإسرائيلية بل ستكـون مشحونـة بعبء الأجيال السـابقة وتحمل بين جنباتها صرخـة الثأر لاستعادة الوطن السليب، تلك الصرخـة التي لن تكون صرخة حيـوان مطارد خائف بل زئير نمرة لن يزيدها الألم إلا عنادا وإصرارا.

الهوامش والمراجع

(١) مجلة فصول: القصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، المقدمة، ص٥.
(٢) قطب، محمد: قراءة في القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، رقم ٣٥٨، ١٩٨١، ص٣.
(٣) ايبن. يوسف: قاموس مصطلحات الأدب القصصي (ميلون موناحي هسبورت)، دار نشر اتحاد الطلبة التابع للجامعة العبرية، القدس، ١٩٧٨، ص٢-٣.
(٤) ليختنبوم. يوسف: القصة العبرية (هسبور هعفري، أنثولوجي دار نشر بترسكي، تل أبيب، ١٩٥٥، ص٨.
(٥) يوسف بريل (١٧٧٠-١٨٤٠) تناولت قصصه حياة الصالحين ورجال الدين، وكانت أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة. كتب مجموعة من القصص القصيرة منها «كاشف الأسرار»، و«الممتحن العادل».
(٦) إسحق آرتر (١٧٩١-١٨٥١) وتناولت قصصه وصف المدينة اليهودية في المهجر ونقد أساليب التعليم القديمة، وكتب مجموعة من القصص القصيرة تحت عنوان «المتطلع لإسرائيل».
(٧) إيزيك مائير: تميزت كتاباته بالواقعية، وكان يركز جهوده في بداية الأمر في أدب اليديش ثم خاض عدة محاولات قصصية بالعبرية.
(٨) ليختنبوم: نفس المرجع، ص١٥.
(٩) لاحوفر. ف: تاريخ الأدب العبري الحديث (تولدوت هسفروت هعفريت هحدشا) دار نشر دافيد، تل أبيب، الجزء الثاني، ص١٢٧.
(١٠) ليختنبوم: نفس المرجع، ص٢٠.
(١١) ليختنبوم: نفس المرجع، ص١٣-١٧.
(١٢) الشامي. رشاد (دكتور): لمحات من الأدب العبري الحديث مع نماذج مترجمة، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٩، ص١٢.
كورتسفيل. باروخ: بحث الأدب الإسرائيلي (حبوس هسفروت هيسرائيليت). دار نشر جامعة. برإيلان، رامت جان، إسرائيل، ١٩٨٢، ص٤٨.
(١٣) يهودا يعارى (١٨٩٩-١٩٦٠): كتب مجموعتين من القصص القصيرة، الأولى بعنوان «في الخيام»، والثانية بعنوان «فترات المناوبة»، وتدور أحداث هذه القصص حول واقع الكيبوتس في فلسطين كما أنها تصور مشاعر السكان وفكرهم.
(١٤) إسحق شنهار (١٩٠٥-١٩٥٧) ركز اهتماماته منذ البداية على القصة القصيرة والأقصوصة وأول إنتاجاته مجموعة قصصية بعنوان «لحم ودم» تدور أحداثها عن حرب أو ثورة تحدث في مدينة هادئة فتقلب أحوالها رأسا على عقب.
راجع: لوز. تسفي: الواقع والإنسان في الأدب العبري الفلسطيني (متسيؤت فادام بسفروت هارتس يسرائيليت)، دار نشر دافيد، تل أبيب، ١٩٧٠، ص١٢.
(١٥) ليختنبوم: نفس المرجع، ص٥٩.
(١٦) كرامر. شالوم: الواقعية وتحطيمها (رياليزم أوشبيراتو)، دار نشر أجودات هسوفريم بيسرائيل، ص٩-١٠.
(١٧) كرامر: نفس المرجع، ص١٠.
(١٨) كرامر: نفس المرجع، ص١٥.
(١٩) شاكيد. جرشون: موجة جديدة في الأدب العبري (جل حاداش بسفروت هعفريت)، دار نشر هكيبوتس هآرتي، هشومير هتساعير، تل أبيب، ١٩٧١، ص١٢.
كرامر: نفس المرجع، ص٢٦.
(٢٠) كرامر: نفس المرجع، ص١٣
(٢١) ميخالي. ت. ى: من مشاكل النثر الإسرائيلي الحديث (مبعيوتيها شل هبروزا هيسرائيليت هحدشاه)، موزنايم، تل أبيب، ص ٢٥٧-٢٥٨.
(٢٢) ليختنبوم: نفس المرجع، ص ٦١-٧٠.
(٢٣) كامل. لويس: قراءات في علم النفس الاجتماعي في البلاد العربية (الشخصية البدوية)، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، مجلد٢، ١٩٧٠، ص٥٢.
(٢٤) هنداوي. سامي (دكتور) د. يوسف صايغ: ملف القضية الفلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ١٩٦٨، ص٧٥.
(٢٥) يس. السيد: الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي، مركز الدراسات السياسة، الاستراتيجية بالأهرام، ١٩٧٣، ص ٤١-٤٧.
(٢٦) يس: المرجع السابق، ص١٢٧-١٣٠

(٢٧) يس: نفس المرجع، ص١٣٠-١٣٢.
(٢٨) يس: نفس المرجع، ص١٣٢.
(٢٩) يس: نفس المرجع، ص١٣٢-١٣٦.
(٣٠) يس: نفس المرجع، ص ١٣٧-١٥٣.
(٣١) يس: نفس المرجع، ص ١٦٠-١٧٠.
(٣٢) الراهب. هاني: «الشخصية الفلسطينية في الفكر الصهيوني» مجلة العربي، فبراير ١٩٨٣ العدد ٢٩١، ص ٣٦-٣٩.
(٣٣) هذا الشعار ردده الروائي الصهيوني «إسرائيل زانجويل» (١٨٦٤-١٩٢٦).
(٣٤) اسم الشهرة لأشير جينز برج، وهو أحد الكتاب والمفكرين في الأدب العبري الحديث وفيلسوف الصهيونية الثقافية.
(٣٥) الراهب: نفس المرجع، ص٣٦.
(٣٦) المسيري. عبد الوهاب (دكتور): أرض الميعاد، دراسة نقدية للصهيونية السياسية، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة، كتب مترجمة، رقم ٧٤٢، ص١٩٣.
(٣٧) يس: نفس المرجع، ص ٣٨.
(٣٨) رزيق. إليا: الفلسطينيون في إسرائيل، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة، كتب مترجمة، رقم ٧٤٦، ص ١٧٨.
(٣٩) Domb. RisA: The Arab in Hebrew prose (1911-1948) London, Vallentine, Mitchell, P 23 -25.
(٤٠) Domb : op, p96.
(٤١) Domb: op, p 82.
(٤٢) Domb: op. p 43.
(٤٣) Domb: op, p 95.
(٤٤) Domb: op, p 99.
(٤٥) بن عيزر. إهود: الحرب والحصار في الأدب الاسرائيلي (ملحاماه وماتسور بسفروت هيسرائيليت)، ١٩٦٧ - ١٩٧٧.
(٤٦) ولد مردخاي طبيب عام ١٩١٠ في مستعمرة «ريشون لتسيون»، عمل بالزراعة والصناعة والبناء، وعمل في الجيش البريطاني أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك شغل منصبا رئيسيا في مؤسسات إسرائيل الدفاعية، ثم في الهيئة المركزية للهستدروت، وبعد ذلك في حزب المباي. ونشرت أولى أعماله الأدبية في صحيفة دفار، مجلة عبشم عام ١٩٤٧.
(٤٧) الشامي: نفس المرجع، ص٩
(٤٨) ميخالي: نفس المرجع، ص٢٦٤.
(٤٩) طبيب. مردخاي: طريق ترابي (ديرخ شل عافار). دار نشر عوفيد، الطبعة التاسعة، ١٩٧٠، ص٩-٥٦.
(٥٠) اسمه الأدبي «س. يزهار» (سامخ يزهار) وهو كاتب إسرائيلي ينتمي إلى الجيل الأول من الأدباء الاسرائيليين الذين ولدوا في فلسطين. ولد في مستعمرة رحوفوت عام ١٩١٦ لعائلة من الأدباء، ودرس في قرية شيمن للشباب وفي مدرسة رحوفوت الثانوية، وبيت همدراش بالقدس ثم عمل بالتدريس لفترة طويلة واشترك في حرب ١٩٤٨. كان عضوا بالكنيست عن حزب المباى وبعد ذلك عن حزب رافي حتى يونيو ١٩٦٧. وقد تأثر إلى حد كبير في كتاباته باوري نيسان جنسين، ويوسف حاييم برنر.
(٥١) دوفشاني. منشه: دروس في الأدب العبري والعام (شعوريم بسفروت عفريت فكلالي)، الجزء الرابع، دار نشر يفناه، تل أبيب، ١٩٦٩، ص ١٨١.
(٥٢) كيشت. ى: النفائس (مسخيوت)، تل أبيب، ١٩٥٣، ص٢٤٠.
(٥٣) سميلانسكي. يزهار: سبع قصص (شفعاه سبوريم)، دار نشر هكيبوتس همأوحاد، ١٩٧٧، ص٣٥-٨٨.
(٥٤) سميلانسكي: نفس المرجع، ص٩١-١٠٨.
(٥٥) دوفشاني: نفس المرجع، الجزء الرابع، ص١٩١.
(٥٦) ميرون. دان: أربعة أوجه في الأدب العبري المعاصر (أربع بنيم بسفروت هعفريت بت يمينو)، دار نشر شوكن، القدس وتل أبيب، ١٩٦٢، ص٨٥.
(٥٧) كتب يزهار سميلانسكي ثلاث قصص أخرى عن الحرب وهي: قبل الانطلاق ١٩٤٨، وقافلة منتصف الليل ١٩٤٩، وأيام تسكيلاج ١٩٥٨.
(٥٨) ولد أهارون ميجد في بولندا عام ١٩٢٠، وهاجر إلى فلسطين مع أسرته عام١٩٢٦. درس في مدرسة هرتسليا الثانوية بتل أبيب. التحق بكيبوتس «سيدوت يم»، وعمل في ميناء حيفا. ذهب إلى أمريكا في بعثة من ١٩٣٦-١٩٤٨. ترك الكيبوتس عام ١٩٥٠ حيث استقر في تل أبيب ورأس تحرير صحيفة «في الفجر». عين مستشارا ثقافيا لإسرائيل في لندن ١٩٦٨.
(٥٩) بتسلئيل. إسحق: مع كتاب إسرائيل (عم سوفري يسرائيل)، دار نشر هكيبوتس همأوحد، ١٩٦٩، ص١٩٢.
(٦٠) صميدة. محمود (دكتور): استراتيجية الأدب الصهيوني لإرهاب العرب، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر، أبو ظبي، ١٩٨٨، ص٥٢.
(٦١) أريخا. يوسف: قصص عبرية من حياة العرب (سبوريم عفريم محيي هعرفيم)، دار نشر عوفيد، تل أبيب، ١٩٦٣، ص ٣٠٢-٣١١.

(٦٢) ولد موشيه شامير عام١٩٢١ في مدينة صفد ثم استقر بعد ذلك في تل أبيب حيث درس في مدرسة هرتسليا الثانوية، وانضم إلى منظمة هاشومير هتساعير ولعب دورا بارزا فيها ثم إلى كيبوتس مشهار هاعيمك عام١٩٤١. وفي عام١٩٤٤، انضم إلى سرايا الصاعقة، ورأس شامير قسم الهجرة في الوكالة اليهودية بلندن ١٩٦٩-١٩٧١ وانتخب عضوا بالكنيست عن حزب ليكود اليميني وهو من بين الثمانية الذين صوتوا ضد اقتراح بيجن الخاص بالدخول في مفاوضات سلام مع العرب.

(٦٣) شامير. موشيه: الخشخاس المر (هخشخاش همر) من مجموعة تحت الشمس (متوخ تحت هشيمش)، دار نشر سفريت بوعليم، ١٩٥٨، ص ٣١٧.

(٦٤) ولد ناتان شاحم عام ١٩٢٥ في تل أبيب وخدم في «البلماح» (سرايا الصاعقة) ثم في الجبهة الجنوبية أثناء حرب١٩٤٨ وبعد ذلك أصبح عضوا في كيبوتس «بيت الفا» وله إنتاجات أدبية كثيرة في مجال الرواية والمسرحية والقصة القصيرة يصف من خلالها حياة الكيبوتس.

(٦٥) شاحم. ناتان: تراب الطرق (آفاق هدراخيم) من مجموعة حجر على فوهة البئر دار نشر سفريت بوعليم، ١٩٥٦.

(٦٦) ولد عاموس عوز عام ١٩٣٩ في القدس. تعلم في مدرسة دينية ثم انتقل إلى مدرسة عامة. وعندما بلغ أربعة عشر عاما انتقل إلى مستعمرة حولد ودرس في الجامعة العبرية ثم عمل بالتدريس وهو من مؤسسي حركة «من هيود». وقد بدأ بكتابة المقالات الأدبية ثم القصص متأثرا بقراءاته لكتابات عجنون.

راجع: بتسلئيل: نفس المرجع، ص ٨٨.

(٦٧) برزيل. هليل: ستة كتاب ـ ست عشرة قصة (ششا مسبريم ـ شش عسريه سبوريم) دار نشر يحيدين، احود موتسئيم، ١٩٧٢، ص٢٠٩.

(٦٨) برزيل: نفس المرجع، ص٢٢٣-٢٣٩.

(٦٩) ولد أشر باراش في جاليسيا عام ١٨٨٩، وهاجر إلى فلسطين عام١٩١٤ حيث عمل بتدريس اللغة العبرية وآدابها. بدأ حياته الأدبية بكتابة عدة قصائد شعرية ومجموعة قصصية باليديش ثم تحول بعد ذلك إلى الكتابة باللغة العبرية. وقد كتب عدة قصص من واقع الحياة اليهودية في جاليسيا كما كتب أيضا عن حياة مهاجري الموجه الثانية في فلسطين.

راجع: المسيري. عبد الوهاب (دكتور): موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، رؤية نقدية، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٧٥، ص٩٥.

(٧٠) شاكيد: الأدب القصصي العبري (١٨٨٠-١٩٧٠)، ص٣٤١.

(٧١) أريخا: نفس المرجع، ص١٢٤-١٢٦.

(٧٢) أريخا: نفس المرجع، ص١٢٦-١٢٨.

(٧٣) ولد حاييم هزاز عام ١٨٩٨ في «سيد رومنيس» وهي إحدى قرى إقليم «كييف» التابع لأوكرانيا بروسيا. انتقل إلى القسطنطينية عام١٩٢١ ثم إلى ألمانيا، ثم هاجر إلى فلسطين عام١٩٣١ واستقر بالقدس حتى وفاته عام١٩٣١.

(٧٤) ليختنبوم: المرجع السابق، ص٨٦.

(٧٥) هزاز. حاييم: أبو يوسف، دار نشر عم عوفيد، ١٩٦٣.

(٧٦) ولد يوسف أريخا عام١٩٠٧ في أولفسك بأكرانيا، وهاجر إلى فلسطين عام١٩٢٥ وعاش فيها حتى عام ١٩٢٩ حيث رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية. واستمر هناك حتى عام ١٩٣٢ ثم عاد إلى تل أبيب مرة أخرى ورأس بلديتها حتى توفي عام ١٩٧٢.

(٧٧) ليختنبوم: نفس المرجع، ص١٠٠.

(٧٨) أريخا: نفس المرجع، ص٢١٦-٢٢٠.

(٧٩) أريخا: نفس المرجع، ص٢٢٤-٢٣٠.

(٨٠) يوسف حناني: كاتب يهودي ولد في فيلنا عام ١٩٠٨، وانتقل إلى فلسطين عام ١٩٢٥ ومنذ ذلك الوقت كانت كتاباته عن الحياة في فلسطين ومن أهم أعماله مجوعة قصصية بعنوان «في طريق الأحزان» ١٩٣١.

(٨١) أريخا: نفس المرجع، ص٢٤٩-٢٥٠.

(٨٢) ولد «إسحق أورباز» في روسيا عام ١٩٢٣، وهاجر إلى فلسطين ضمن هجرة الشباب عام ١٩٣٨ عمل في مجالي الزراعة والتدريس كما عمل بأحد المناجم وكذلك في صناعة صقل الماس وخدم ضابطا بالجيش النظامي. بدأ في نشر قصصه عام ١٩٥١.

(٨٣) برزيل. هليل: كتاب وما ينفردون به (مسبريم بيحودام) دار نشر يحيدين، إحود موتسئيم، ١٩٨١، ص٢٨٧-٣١٣.

(٨٤) أريخا: نفس المرجع، ص٣٣٦ ـ ٣٤١.

إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل

د. جمال أحمد الرفاعي

«يتعين على إسرائيل أن تجذب يهود الشرق إلى ثقافتها السامية وألا تدع يهود الشرق يجذبوننا إلى ثقافتهم الشرق أوسطية . يجب أن نكون معبرا لهم للانتقال إلى ثقافة الغرب» (١)

تعد هذه المقولة التي جاءت في كتاب صوت إسرائيل لوزير خارجية إسرائيل الأسبق أبا ايبان بمثابة خير تعبير عن طبيعة الصراع الذي تشهده إسرائيل منذ أن تم تأسيسها في عام ١٩٤٨ بين يهود الشرق ويهود الغرب . ورغم مضي ما يربو على الأربعين عاما على تأسيس دولة إسرائيل إلا أن هذا الصراع الطائفي بين يهود الشرق والغرب مازال قائما حتى يومنا هذا . وقد حظيت ظاهرة الصراع الطائفي في إسرائيل باهتمام عدد كبير من الباحثين العرب المختصين بدراسة الشؤون الإسرائيلية (٢)، الذين أثروا بلاشك معرفتنا ببنية المجتمع الإسرائيلي ومشكلاته وبطبيعة التحديات التي يواجهها ، ومع هذا فقد اقتصر اهتمامهم على دراسة وضع ومكانة يهود البلاد العربية في إسرائيل ، واستكشاف احتمالات عودتهم إلى بلدانهم الأصلية ، وعلى دراسة هذه الظاهرة في إطار طبيعة العلاقات السائدة في داخل المجتمع الإسرائيلي .

وتهتم هذه الدراسة بالتعرف على انعكاسات إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق . وفي إطار هذه الدراسة فمن الضروري التعرف على الخلفية الاجتماعية لنتاجهم الأدبي لاسيما أن أشعارهم شديدة التعبير عن الواقع الاجتماعي في إسرائيل . وقبل أن نلقي الضوء على شعر يهود الشرق بوصفه تعبيرا دقيقا عن هذه المشكلة الطائفية فلابد من أن نحدد المنهج الذي سنتبعه في هذه الدراسة ، وهذا يعني أنه لابد لنا من تحديد موقف أدب يهود الشرق من الواقع المحيط نظرا لأن هذه الدراسة تهتم في المقام الأول بدراسة انعكاسات جانب من جوانب الواقع الإسرائيلي المعاصر في النتاج الأدبي ليهود الشرق .

ويعتمد منهج النقد الاجتماعي للأدب، والذي نتبعه في هذه الدراسة على الدراسة الوصفية التحليلية للعمل الأدبي، ومدى قدرة العمل الأدبي على التعبير عن مشكلات الواقع والمجتمع. كما يعتمد هذا المنهج على دراسة المحيط الاجتماعي باعتبار أن أي عمل أدبي هو انعكاس لظروف اجتماعية معينة بما تمثله من واقع وقيم ومثل. ولذلك فإن معظم المعنيين بتحليل الأدب في إطاره الاجتماعي لا ينطلقون في الدراسة إلا بعد إحاطتهم بالتراث الأدبي للمجتمع (٣).

ويرى أتباع هذا المنهج أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وهو بهذا لا يمكن أن يفهم منعزلا عن السياق التاريخي والحقيقة التاريخية التي نبع منها، وأنه يتعذر استبعاد الأنساق الاجتماعية التي سادت خلال الفترة التي دون بها العمل الأدبي كما أنه لا يمكن فهم نشأة الظاهرة الأدبية وتطورها بالاعتماد على منطق التطور الداخلي لها فقط، وإنما يجب ردها إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي شكلت خلفية العمل الأدبي (٤) خاصة وأن الأدب ليس موضوعا لا زمنيا، وليس قيمة خارج الزمن بل مجموعة من الممارسات والقيم الموجودة في مجتمع معين (٥).

وعند دراسة الأدب الإسرائيلي المعاصر فإن عددا كبيرا من الباحثين يرى أن هذا الأدب شديد التعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي، ويجمعون أن مفهوم الالتزام في الأدب يعد واحدا من أبرز المفاهيم الأدبية المسيطرة على الحياة الفكرية والأدبية في إسرائيل (٦). وتعلق الباحثة الدكتورة ريزا دومب على شيوع هذا المفهوم في الأدب الإسرائيلي بقولها «إن الكتاب اليهود في العصر الحديث اعتنقوا فكرة حركة التنوير التي آمنت بدور الكاتب كمعلم للمجتمع. لقد استشعروا عبء وعيهم ومسئوليتهم الاجتماعية» (٧).

وتدل هذه المقولة على أن الأدباء الإسرائيليين شديدو الارتباط بواقعهم وبظروف مجتمعهم. ونظرا لسيطرة نزعة الالتزام في الأدب على فكر الكتاب الإسرائيليين فقد كان من الطبيعي أن يسيطر الاتجاه الواقعي على الأعمال الأدبية الصادرة في إسرائيل، وكان من بين مظاهر هذا الاتجاه وصف الأدباء ـ بدقة متناهية، بل وعلى نحو تسجيلي ــ لطبيعة فلسطين ولأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، واهتمامهم بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين أطلق عليهم اسم «الطليعيين» أو «الرواد» وبين أصحاب الأرض من الفلسطينيين، وتقديمهم وصفا وثائقيا لصراع المستوطنين الصهاينة ضد البيئة وضد عرب فلسطين (٨). كما كان من بين مظاهر نزعة الالتزام التي سيطرت على الأدب العبري قبل قيام الدولة التزام الأدباء بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجية الصهيونية وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، كما تميز الأدب العبري آنذاك بالسعي نحو خلق المبررات لكل القضايا التي واجهت الصهيونية سواء كان ذلك تبرير رفض الاندماج اليهودي في مجتمعات الشتات اليهودي، بالتركيز على موجات العداء وكراهية اليهود، أو تبرير محاربة الانتداب البريطاني واغتصاب فلسطين من العرب (٩) ومن هنا فإن الأدب الإسرائيلي المعاصر ولد في ظروف صاغته في إطار هذا الأدب الفكري الملتزم، وهو ما يسمى بأدب «النحن» ولكنه ما لبث أن أخذ يتلمس طريقه نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وصراعاته وتخبطاته في مواجهة التناقضات التي يعانيها. وما أن وصل إلى «الأنا» حتى عاد كتابه وتساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن حق الوجود الفردي الذي يمكن «للأنا» أن تمارسه دون ارتباط بالواقع الاجتماعي. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام جيل جديد من الأدباء حاول أن يقطع الرابطة بين «الأنا» والمجتمع، وجعل «الأنا» في مركز الوجود (١٠).

وعلى الرغم من أن بعض دراسي الأدب العبري الحديث مثل جرشون شاكيد يرون أن الأدب الإسرائيلي المعاصر يعد من عدة نواح استمرارا لنفس التقاليد الأدبية التي سادت إبان فترة ما قبل تأسيس الدولة (١١) إلا أنه لاشك أن الواقع الجديد الذي خلقته حرب ١٩٤٨ جعل بعض الأدباء الإسرائيليين يتبنون رؤى مستقلة عن رؤى المجتمع، كما أن هذا الواقع الجديد جعل المجتمع الإسرائيلي يواجه مشكلات جديدة كانت المشكلة الطائفية واحدة من أبرزها.

وكان لإشكالية الاندماج الطائفي، والتمييز بين يهود الشرق والغرب في إسرائيل، انعكاساتها في الأدب الإسرائيلي المعاصر، وخاصة في كتابات كل من يهودا بورلا (١٢) ويتسحاق شامي (١٣) وامنون شاموش (١٤) الذين تعد أعمالهم سجلا حقيقيا لطبيعة المشكلات التي واجهها مهاجرو الشرق في وطنهم الجديد. وقد حظيت انعكاسات هذه المشكلة في الأدب الإسرائيلي باهتمام عدد كبير من الباحثين مثل الدكتور محمد حسن عبد الخالق الذي تقدم برسالة لنيل الدكتوراه كان موضوعها يهود الشرق في أدب يهودا بورلا، والدكتور محمد جلاء ادريس الذي تناول في رسالته للدكتوراه موضوع الطبيعة العراقية في أدب يهود العراق، والأستاذ تحرير شهاب الكروي الذي تقدم في العام الماضي برسالة لنيل درجة الماجيستير كان موضوعها إشكالية الاندماج الطائفي في بعض الأعمال الروائية ليهود العراق. ولاشك أن كل هذه البحوث ساهمت في إثراء معرفتنا بطبيعة أدب يهود الشرق في إسرائيل، ولكن فقد اقتصرت جهود هؤلاء الباحثين على دراسة النتاج الروائي لليهود الذين هاجروا من العراق أو من سوريا دون غيرهم من الأدباء الذين قدموا من سائر بلدان الشرق مثل اليمن أو المغرب.

وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على انعكاسات إشكالية الاندماج الطائفي في شعر يهود الشرق الذي لم يحظ بعد بقدر وافر من الاهتمام، وستعتمد هذه الدراسة على التعرف على انعكاسات هذه المشكلة في النتاج الشعري لبعض شعراء يهود الشرق الذين يعد من أبرزهم كل من اهارون الموج (١٥) وايرز بيطون (١٦) وشلومو افايو (١٧).

وترجع أصول هؤلاء الشعراء إلى عدة بلدان عربية وإسلامية منها اليمن والمغرب وتركيا. وفي واقع الأمر فإن المعلومات المتوفرة لدى الباحثين عن هؤلاء الشعراء ضئيلة للغاية فلا نجد أي شيء يذكر عنهم في دوائر المعارف اليهودية، أو في معاجم الأدب العبري الحديث. وقد وقع اختيارنا على هؤلاء الشعراء، رغم ضآلة معلوماتنا عنهم، لما وجدناه في أشعارهم من إشارات كثيرة تعبر في مجملها عن مشكلة التمييز الطائفي، وعن حنينهم إلى أوطانهم الأصلية التي ارتحلوا عنها إلى إسرائيل.

وتعد المشكلة الطائفية التي واجهها المجتمع الإسرائيلي بعد قيام الدولة نتيجة طبيعية لبنية المجتمع الإسرائيلي الذي يعتمد في وجوده على تجميع المهاجرين اليهود من كافة بقاع الأرض، وكما هو معروف فإن الهجرة إلى إسرائيل واستيعاب المهاجرين اقتصاديا واجتماعيا تمثل محورا رئيسيا لجملة من القضايا التي تتصل بنشأة وتطور إسرائيل، وذلك لكونها تتصل اتصالا جوهريا بالفكرة الصهيونية (١٨) فالهجرة اليهودية إلى فلسطين كانت الوسيلة الوحيدة لقيام دولة إسرائيل كما أنها مازالت تعتبر الوسيلة الأساسية والفعالة لتعزيز الكيان الإسرائيلي، ومن هنا فإن عامل الهجرة إلى إسرائيل يعتبر من أهم مرتكزات ومقومات المجتمع الإسرائيلي. وعند بداية النظر إلى المجتمع الإسرائيلي نجد أنه، على الرغم من مرور حوالي قرن من الزمان على بداية موجات الهجرة، مازال يعد مجتمع مهاجرين. (١٩)

وكانت عملية استيعاب المهاجرين اليهود الذين تدفقوا على إسرائيل خلال السنوات التي أعقبت قيام الدولة إحدى المهام الصعبة وذات الدرجة الأولى في الأهمية التي واجهت إسرائيل بعد إعلان تأسيسها في عام ١٩٤٨، حيث وصل عدد كبير من المهاجرين في غضون شهرين أو ثلاثة أشهر من ذلك العام، فكان معدل الهجرة في هذا الحين بالغ الارتفاع حيث وصل إلى نسبة ١٧ لكل مائة فرد بالمقارنة مع السكان الأصليين. وقد بلغ عدد المهاجرين في عام ١٩٤٩ حوالي ٢٥٠٠٠٠ جاءوا من تركيا وليبيا واليمن بالإضافة إلى المهاجرين الذين قدموا من بولندا ورومانيا. وقد استمر معدل الهجرة خلال عام ١٩٥٠ في الارتفاع حيث وصلت مجموعة أخرى من مهاجري رومانيا وبولندا ودول شمال إفريقيا بشكل رئيسي وأخيرا وصل حوالي ١٧٥٠٠٠ مهاجر في النصف الأول من عام ١٩٥١ منهم حوالي ١٠٠٠٠٠ يهودي من العراق. وقد أدت هذه الموجة من اليهود الشرقيين إلى زيادة نسبتهم إلى ٣٣٪ (٢٠).

وقبل البدء في بحث إشكالية الاندماج الطائفي ليهود الشرق في إسرائيل، والتعرف على انعكاساتها في أعمال الشعراء اليهود الشرقيين الذين قدموا من البلدان العربية والإسلامية فقد ينبغي أن نحرص على التعرف على مجموعة الطوائف المكونة لبنية المجتمع الإسرائيلي الذين يقوم في جوهره على تجميع شتات الطوائف اليهودية المنتشرة في جميع بقاع الأرض داخل إسرائيل، ويرى بعض الباحثين مثل أريه الياف أن إسرائيل تتكون من مجتمعين رئيسيين مختلفين تماما، فيطلقون على المجتمع الأول الذي يضم طوائف اليهود الغربيين (الاشكنازيم) إسرائيل الأولى، ويطلقون على المجتمع الذي يضم اليهود السفاراديم والشرقيين إسرائيل الثانية. (٢١) وتظهر النظرة الموضوعية إلى الطائفتين وجود اختلافات جوهرية فيما بينهما ليس على المستوى العرقي والقومي فحسب بل على مستوى الممارسات والمعتقدات الدينية. (٢٢) ونظرا لوجود مسميات كثيرة ومترادفة تطلق على هذه الطوائف فإننا سنحرص هنا على إلقاء الضوء على دلالة كل مصطلح حتى يمكن أن نتعرف على طبيعة الفروق فيما بينها.

الاشكنازيم: يشكل الاشكنازيون غالبية يهود العالم فيشكلون ما يتراوح بين ٨٠ ـ ٨٥٪ من يهود العالم. (٢٣) ويعود أصل هذه التسمية إلى ما جاء في الفقرة الثالثة من الإصحاح العاشر من سفر التكوين التي جاء بها: «وبنو جومر اشكناز وريفاث وتوجرمة»، وقد أطلقت هذه الكلمة للإشارة إلى المجتمعات اليهودية الموجودة في أعالي الفرات في أرمينيا، وقد استخدمت هذه الكلمة في العصور الوسطى للإشارة إلى الأراضي الأوربية التي يسكنها العنصر الجرماني ثم أصبحت هذه الكلمة تشير إلى ألمانيا ثم توسع استعمالها وأخذ يعني اليهود الذين يعيشون في ألمانيا وشمال فرنسا وشرقها والنمسا وروسيا. وتعد لغة البيدش التي يستخدمها بعض اليهود الاشكناز حتى الآن من بين السمات المميزة لهم، وهذه اللغة خليط من ألمانية العصور الوسطى والسلافية، وتكتب بالحروف العبرية. وقد اتسعت دلالة هذا المصطلح بحيث أصبحت تتضمن كل يهود الغرب بما في ذلك يهود أمريكا باستثناء يهود إسبانيا وقسم من يهود انجلترا وهولندا. (٢٤)

السفاراد: تشكل هذه الطائفة بالمقارنة بالطائفة الاشكنازية أقلية صغيرة حيث إنها تضم بين ١٢ ـ ١٥٪ من يهود العالم، وأصل التسمية يرجع إلى كلمة سفاراد. وبينما يرى بعض الباحثين أن أصل هذه التسمية مستمد من اسم مكان في شمال فلسطين نفي إليه اليهود بعد السبي البابلي (٢٥) إلا أن معظم الباحثين يرون أن أصل هذه الكلمة مستمد من كلمة سفاراد التي تعني إسبانيا، (٢٦) وكانت هذه التسمية تطلق على اليهود

الذين انحدروا من الجاليات اليهودية التي طردت من إسبانيا والبرتغال في عام ١٤٩٢ ثم عام ١٤٩٦ على أثر محاكم التفتيش. وقد هاجر معظم هؤلاء إلى جنوب أوربا وشمال إفريقيا وبلدان الشرق الأوسط، كما هاجر قسم منهم إلى لندن وهامبورج، ولكنهم لم يستمروا هناك فترة طويلة وهاجروا إلى مناطق أخرى من العالم. وكانت اللغة العربية هي اللغة التي تحدث بها هؤلاء اليهود إبان إقامتهم في كنف الخلافة الأندلسية قبل خروجهم من إسبانيا، ثم تحدثوا اللغة الإسبانية لمدة قرنين إلى ثلاثة قرون واستمروا في التحدث بها طيلة الخمسة قرون التي تلت خروجهم من إسبانيا واعتبروها لغتهم التقليدية. وقد أدى اختلاط اللغة العربية التي تحدثوها باللغة الإسبانية إلى خلق لغة جديدة وعرفت هذه اللغة الخليط باللادينو (٢٧).

ويمكن القول إن مصطلح سفاراد أطلق على اليهود الذين عاشوا إبان العصور الوسطى في شبه جزيرة ايبريا التي تشمل إسبانيا والبرتغال، كما يطلق على الذين تحدثوا اللادينو بعد ذلك في مقابل الاشكناز. ويشمل أيضا اليهود الذين هاجروا من بلدان الشرق الأوسط ومن بلدان إفريقيا إلى إسرائيل. وتطلق هذه التسمية على اليهود الذين يتبعون التقاليد السفارادية في العبادة سواء كانوا في إسبانيا أو غيرها، ويطلق المصطلح الآن على كافة اليهود الذين ليسوا من أصل اشكنازي أوربي. (٢٨)

وعند الحديث عن اليهود السفاراد فإن هذا المصطلح لا يضم فقط اليهود الذين يتبعون طقوس العبادة السفارادية والذين تعود أصولهم إلى إسبانيا بل يشمل يهود شمال إفريقيا وآسيا. ولهذا فإنه لدى بحث إشكالية اندماج الطوائف اليهودية في إسرائيل، فلا يكفي التعرض إلى هذين المصطلحين فقط، وإنما يجب التعرف على مصطلحات متداخلة وخاصة بالنسبة إلى الطائفة السفارادية، لأنها متداخلة ومتباينة أكثر من مصطلح اليهود الاشكناز الذي يتسم بكونه محددا أكثر من الطائفة الأخرى إذ أن مصطلح السفاراد يشمل اليهود العرب والشرقيين.

اليهود الشرقيون: وهذا المصطلح أقل شيوعا من مصطلح اليهود السفاراديين ويتداخل مع مصطلح السفاراديين، ولعل مما ساعد على شيوع هذا الخلط هو انتشار اليهود السفاراديين في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط بعد خروجهم من إسبانيا في عام ١٤٩٢م، حيث أصبح معظم اليهود الموجودين في الشرق يتبعون التقاليد السفارادية. (٢٩)

اليهود العرب: وفيما يتعلق بمصطلح اليهود العرب فهو مصطلح واضح إذ يشمل اليهود الذين عاشوا في البلاد العربية والذين تحدثوا العربية، وقد هاجر معظمهم بعد إعلان قيام إسرائيل وخلال فترة الهجرة الكبرى التي تمت بعد عام ١٩٤٨. والفرق بين اليهود العرب والشرقيين هو الفرق بين الجزء والكل فالمصطلح الأخير يعتبر أوسع حيث إن اليهود العرب يعدون جزءا من اليهود الشرقيين، ويشمل مصطلح اليهود الشرقيين بالإضافة إلى اليهود العرب يهود بعض البلدان الإسلامية غير العرب وخاصة يهود تركيا وإيران. ولهذا يعتبر مصطلح اليهود الشرقيين هو أكثر المصطلحات تلاؤما مع الوضع الطائفي في إسرائيل حيث يطلق هذا المصطلح على نسل اليهود الذين هاجروا من العراق وإيران وتركيا وأفغانستان والهندوسوريا ولبنان وشبه الجزيرة ومصر وجميع بلدان شمال إفريقيا، وهم ما يطلق عليهم أحيانا يهود آسيا وإفريقيا أيضا، حيث يمثل يهود هذه البلدان بمجموعها طبقة واحدة مقابل يهود أوربا وأمريكا ودول أمريكا اللاتينية الذين يمثلون «مجتمعين» اليهود الاشكناز. (٣٠)

وبينما اقتصرت الفروق بين الطائفتين الاشكنازية والسفارادية طيلة العصور الوسطى على مجالات الطقوس والمعتقدات الدينية واللغة والعادات والتقاليد إلا أن هذه الفروق اكتسبت بعد ظهور الفكرة الصهيونية في العصر الحديث وبعد تأسيس دولة إسرائيل بعدا آخر تمثل في تباين دوافع هجرة أبناء كل طائفة إلى إسرائيل فبينما عبرت هجرة اليهود الاشكناز إلى إسرائيل عن ايمان يهود الغرب بأن الفكرة الصهيونية هي التي من شأنها تخليص اليهود من الإحساس بالاضطهاد والظلم فإن هجرة يهود الشرق إلى إسرائيل تمت لدوافع اقتصادية خاصة وأن يهود الشرق اعتقدوا أن هجرتهم لإسرائيل ستسفر عن تحسن أوضاعهم الاقتصادية والعيش في حياة حافلة بفرص السعادة والثراء في ظل الدولة اليهودية (٣١)

وقد بدأ يهود الشرق بكافة انتماءاتهم في الهجرة إلى فلسطين منذ عام ١٩٤٨، تحت مسميات مختلفة مثل عملية البساط السحري التي أقلت يهود اليمن إلى إسرائيل وعملية عزرا ونحميا في العراق، وعمليات الهجرة من المغرب وليبيا وبلدان شمال إفريقيا. (٣٢) واشتملت موجات الهجرة القادمة من البلاد العربية في أعقاب قيام إسرائيل على نسبة كبيرة من العمال غير المهرة، ولذلك كان من الصعب على هؤلاء إيجاد العمل إلا في أعمال البناء وبعض الأعمال في الزراعة والصناعة التي لا تستوجب تدريبا أو خبرة سابقة كما أن عددا من الذين كانت لهم خبرة بالأعمال الماهرة لم يتمكنوا من إيجاد العمل الذي يتلاءم مع خبراتهم السابقة، إذ أن المهاجرين من البلدان الأوربية كانت لهم الأسبقية في الحصول على هذه الوظائف (٣٣) الأمر الذي حمل هؤلاء الشرقيين على أن يعملوا في أعمال لم يسبق لهم بها خبرة فأصبحوا في الواقع عمالا غير مهرة في أعمالهم الجديدة. وارتبط بذلك المستوى الثقافي المنخفض ليهود البلدان العربية بالمقارنة بيهود البلدان الأوربية الذين قدموا من بلدان كانت أكثر رقيا من بعض البلدان العربية. وهكذا وجد يهود الشرق أنفسهم أسفل السلم الاجتماعي، وإذا كان عدد منهم قد هاجر إلى فلسطين بحثا عن حل لمشكلاته الاقتصادية والاجتماعية فإن هذه الهجرة قد غمستهم في حياة الأقلية الطبقية.

ونزعت إسرائيل بعد هجرة يهود الشرق إلى تجريد المهاجرين من عاداتهم وتقاليدهم، وصهرهم في البوتقة الاشكنازية، وفصلهم عن العالم العربي الذي هاجروا منه. ويصف الباحث اريه الياف النهج الذي تعاملت به القيادة الاشكنازية مع اليهود الشرقيين على النحو التالي: «لقد فصلنا اليهود الشرقيين ـ وخاصة شباب اليهود الشرقيين ـ عن ماضيهم وأصولهم ومجدهم، وقمنا بتلقينهم (كما فعلنا مع أبنائنا نحن) بأن كل شيء قد بدأ في أوربا الشرقية: النظرية اليهودية والصهيونية والفكر الطليعي والاستقرار في فلسطين، وروينا لهم أن كل الجمال والشعر والثقافة كانت قد وجدت هناك عند آباء وأمهات وأجداد زملائهم الصغار من الاشكنازيم. وبما أن كل شيء قد وجد هناك فهذا يعني أنه لم يحدث شيء أي شيء عند آبائهم هم، وبذلك توصلنا بسرعة إلى أسطورة أمية وتخلف اليهود الشرقيين، وأصبحنا نتصور أن اليهود الشرقيين نزلوا للتو من على أشجارهم وخرجوا من كهوفهم». (٣٤)

وقد أسفرت هذه النزعة العنصرية تجاه ثقافة اليهود الشرقيين عن قيام إسرائيل بحملة لتجريد اليهود الشرقيين عن ثقافتهم وتراثهم الذي اكتسبوه إبان إقامتهم في بلدانهم الأصلية. (٣٥) وبالرغم من كل هذه المحاولات التي قامت بها إسرائيل لدمج اليهود الشرقيين في بوتقة الصهر الاشكنازية فقد كان هؤلاء المهاجرون أكثر إصرارا على التمسك بتراثهم وبهويتهم الشرقية. ويرى الشاعر الإسرائيلي شلومو افايو، وهو من أصول

شرقية، أن الأزمة التي يواجهها المجتمع الإسرائيلي ليست منحصرة في إطار إشكالية الاندماج الطائفي للمهاجرين وإنما فهي تتمثل في أزمة الهوية التي يواجهها المجتمع الإسرائيلي فيذكر الشاعر:

«إن القضية التي نواجهها هي قضية الهوية وهذه القضية هي قضية كل المجتمع الذي يبحث عن هويته وتكمن أصول هذه المشكلة في أن كل جماعة منا أتت إلى إسرائيل وهي محملة في داخلها بتراث ثقافي خاص بها يختلف في جوهره أشد ما يكون الاختلاف عن التراث الذي جلبته كل جماعة، ولا أستطيع أن أكون في حل من تراثي وتراث آبائي الذي جلبته من الشرق. (٣٦)

ونجد في كتابات الشاعر راتسون هاليفي مظهرا من مظاهر أزمة الهوية الإسرائيلية الناجمة عن إشكالية الاندماج الطائفي في إسرائيل فيذكر الشاعر:

«إن ثقافتي التي تشكل وعيي مستمدة من قراءاتي المختلفة هنا في إسرائيل. أما كل ما يتعلق بجانب اللاوعي من شخصيتي فهو مستمد من تقاليدي اليمنية التي تشربتها منذ صغري، وليس لدي أدنى شك في أن هذا الجانب من شخصيتي يتجلى في شعري. (٣٧)

وتعبر كتابات وأشعار الأديب الإسرائيلي، السوري الأصل، امنون شاموش عن مدى تمسك أدباء الشرق في إسرائيل بتراثهم الشرقي فجاء في إحدى مقالاته:

«مازلت مندهشا من أن ذكريات طفولتي في حلب مازالت حية في ذاكرتي.. لن يصدقني أحد إذا ما قلت إني مازلت أتذكر وأحن إلى مذاق الطعام في حلب. ورغم ابتعادي عن حلب إلا أنني مازلت أعيش في جوها خاصة أن والدتي مازالت تحافظ على كل ما كانت تقوم به في حلب». (٣٨)

ونجد في أشعار امنون شاموش انعكاسات عديدة لحنين يهود الشرق إلى أوطانهم التي هاجروا منها إلى إسرائيل، فنقرأ في ديوانه الأندلسي:

أكلما ذكرت حلب بكى قلبي — حلب هي كل أماني
أعيش على ينبوع آبائي — أحلم مع بناتي وأبنائي
في صباحي ومسائي — بحلب
وأمزج في حديثي — العربية بالعبرية (٣٩)

كما جاء في قصيدة أخرى من نفس الديوان:

بيت أبي وأمي في حلب — يجذب الناظرين
وبيتي في الجليل ألم — ألم على أرض أخرى
حفيدتي! أمي! أحقا — اقتصر التغيير على بهاء المكان. (٤٠)

وعند قراءة هذه الأبيات نلاحظ مدى ارتباط الشاعر بموطنه الأصلي (مسقط رأسه) في حلب، وتتجلى مظاهر هذا الارتباط في البيت الذي جاء به «أعيش على ينبوع آبائي»، ويوضح هذا البيت أن الشاعر ربط

حاضره بماضيه، وأنه يـربط وجوده في إسرائيل بما يتمسك به من تراثه الشرقي الذي تـوارثه عن أبائه. ونلاحظ عند قـراءة هذه الأبيات أيضا أن الشـاعر حريص على إظهـار مدى التناقض بين الـواقع المعاش في إسرائيل، وبين الحلم المنشـود في حلب، ويظهـر هذا التنـاقض من خـلال البيتين اللـذين جـاء بهما «بيت أبي وأمي في حلب/ يجذب الناظرين/ وبيتي في الجليل ألم». ويثير هذان البيتـان في نفس القارىء الإحساس بأن الشاعر يفضل واقعه في حلب عن واقعـه المعاش في الجليل، كما تعبر عن مـدى إحساسه بخيبـة الأمل من الهجرة إلى إسرائيل.

كما جاء في إحدى قصائده:

مازلت مرتبطا بحبل سري بحلب

بحلب حيث أمـي حملتني بحلب حيث حلمنا

بغـرس خيمتنـا هنـــا بـاقـامــة بيـــت دافـــيء

أوتـاده مـن حبـــــال ومياهه تجمع أبناء سام. (٤١)

كما جاء في إحدى قصائده:

بيتي في الشرق وأصبو بنظري إلـى الأندلـــس

أمدد جسدي على عشب الكيبوتس وروحي تحلق في غـرناطـــة

أندلسي أنـــا ومن الأندلس ارتحلت أسرتي. (٤٢)

وتوضح هذه الأبيـات مدى تمزق مشاعر الأديب امنون شامـوش بين واقعه المادي الملموس في إسرائيل وبين موطنه الروحي (مسقط رأسـه) في حلب. ونلاحظ عند قراءة البيت الذي جاء بـه «أندلسي أنا/ ومن الأندلس ارتحلت أسرتي» أن الشاعر حرص على تقديم الخبر (أندلسي) على المبتدأ (أنا) بغرض إبراز هويته، وقد استخدم الشاعر الأندلس هنـا كرمز لهويته الشرقية، وليرمي في ذهن القارىء الإسرائيلي بدلالات تـذكره بمجد الحضارة اليهودية التي ازدهرت في ظل الخلافة العربية الإسلامية، وليـذكره أيضا بالتسامح الذي ساد بين اليهود والعرب في الأندلس، كما يـوضح هذا البيت أن إحساس الشـاعر بالانتماء إلى الشرق أضخم من إحساسـه بالانتماء إلى واقعه. وعند قراءة البيت الذي جاء به «أمدد جسدي على عشب الكيبوتس/ وروحي تحلق في غرناطة» نلاحظ أيضا أن الشاعر يربط الكيبوتس هنا بالجسد، ويربـط روحه بغرناطة، ويهدف توظيف هذه الثنائية بين الجسد والروح في شعـره إلى الإيحاء بأن الجسد فقط ـــ المرتبط بالفنـاء ـ هو الـذي يتواجـد في إسرائيل، وأن الروح التي ارتبطت، في الفكر اليهودي الوسيط بالأنـدلس، بالخلود تتواجد في غرناطة التي تعـد في هذه الأبيات رمزا لبهاء الشرق، المفتقد في واقعه.

وتوضح كل هذه الشواهـد والاقتباسات السابقة مدى ارتبـاط يهود الشرق بأوطانهم الأصلية، وإحساسهم بعـدم الانتماء إلى الـواقع المعـاش في إسرائيل. ونعتقـد أن هـذا الحنين إلى الشرق، وتمسك المهـاجـرين بتراثهم الفكري، وإصرارهم على عـدم الاندمـاج في المجتمع الإسرائيلي ذي الطابع الأوربي ناجم عـن إحساسهـم بأن الفكـرة الصهيونيـة لم تحقق آمالهم المنشـودة في التخلص من الإحسـاس بأنهم أقلية محكـومة مضطهـدة، وبأن

الصهيونية كانت موجهة في المقام الأول إلى اليهود الاشكناز وليس إلى اليهود الشرقيين. وقد تكون مقولة «اعتاد المغاربة من غير اليهود أن يطلقوا علينا تسمية اليهود، وهنا في إسرائيل فإن الإسرائيليين يطلقون علينا تسمية المغاربة» (٤٣)، والتي شاعت على ألسنة اليهود المغاربة في إسرائيل، خير تعبير عن إحساس يهود الشرق بالاغتراب الروحي في مجتمعهم الجديد كما تعبر هذه المقولة عن إحساسهم أيضا بأن الفكرة الصهيونية كانت موجهة في المقام الأول إلى اليهود الاشكنازيين وليس إلى يهود الشرق. (٤٤)

وقد كان لهذا الإحساس بالاضطهاد والاغتراب عن المجتمع الإسرائيلي العديد من الأسباب الموضوعية التي عادة ما يحصرها الباحثون في النقاط التالية:

١ـ التفوق العددي لليهود الاشكناز عشية قيام الدولة فقد مثلت هذه الطائفة ٩٠٪ من السكان اليهود، وبالتالي سيطروا على كل مرافق الدولة في حين لم يتجاوز عدد السفاراد آنذاك ١٠٪ من مجمل تعداد السكان.

٢ـ أظهر اليهود الغربيون وهم بناة الاستيطان الصهيوني ذي الطابع الغربي الأوربي تخوفهم من أن يؤدي تولي اليهود الشرقيين المناصب القيادية المهمة إلى تغيير شكل الدولة الغربي إلى الشكل والطابع الشرق أوسطي تشبها بالنموذج الإقليمي المحيط بها.

٣ـ استئثار اليهود الغربيين (الاشكنازيم) في بداية الخمسينيات بالتعويضات الألمانية عن ما تعرض له اليهود الغربيون من اضطهاد على أيدي النازي، مما أدى إلى تسرب كثير من هذه الأموال إلى أيدي الطبقة الثرية، التي كان لها أكبر الأثر في خلق الهوة الاقتصادية مع اليهود الشرقيين.

٤ـ إحساس اليهود الغربيين بالتفوق الحضاري على اليهود الشرقيين وخاصة أن معظم الدول التي هاجر منها اليهود الشرقيون كانت تمتاز بتواضع مستواها الثقافي والعلمي عن دول أوربا بشكل عام مما أدى إلى تحول نظرة الاستعلاء إلى نظرة احتقار نحو اليهود الشرقيين. (٤٥)

وقد أسفرت كل هذه العوامل مجتمعة عن تعرض اليهود الشرقيين في إسرائيل إلى قدر كبير من الظلم تجلت مظاهره في قصر أنشطة اليهود السفاراد على أعمال البناء والنظافة، وغيرها من الأعمال اليدوية، وفي حرمانهم من تولي المناصب القيادية في الدولة بالمقارنة باليهود الغربيين، وفي توفير كل فرص التقدم والثراء لليهود الاشكناز وحرمانهم في المقابل من كافة الإمكانيات الأساسية التي من شأنها الارتقاء بأوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية في مجتمعهم الجديد. وكانت الذريعة التي طرحت دائما لبقاء وضع اليهود الشرقيين على ما هو عليه أنه من الضروري أن يتحرر يهود الشرق من أغلال عاداتهم وتقاليدهم الشرقية البالية التي لا تناسب العصر الحديث، والأخذ بأساليب الحياة الغربية حتى يصبح بوسعهم الالتحاق بركب الحياة الغربية في إسرائيل. (٤٦) وقد عبر الشاعر الإسرائيلي تسفي حاقاق، الذي من أصل يمني، عما فعلته السلطة الاشكنازية الحاكمة في ثقافة اليهود الشرقيين في القصيدة التالية:

أعطوني ساعة
وأصدروا لي الأوامر بالجري
دثروني بثوب ضيق

وقالوا تعلم
أهانوني وطلبوا مني الصمت
كتفوني
وقالوا تعلم
ألقوا لي عظمة ملوثة بالدم
وقالوا: كل كل
أخذوا مني البراءة
وقتلوا إلهي
وألقوا بي في مختبر التجارب
وقالوا هكذا أصبحت مثقفا
اصمت اصمت اصمت
أعطوني كتبا وقالوا تعلمها
درستها ولكنني
أصبحت عاريا أمام الإله
والإنسان وأمام نفسي. (٤٧)

وعند قراءة هذه الأبيات نجد أن الشاعر يضع ذاته المتكلمة، الممثلة للوجود اليهودي الشرقي في إسرائيل في مواجهة السلطة الاشكنازية الحاكمة، بغرض الإيحاء بأن ما تواجهه الذات المتكلمة من إحساس بالظلم، والاغتراب هو نفس الإحساس الذي تواجهه الجماعة. وحينما يذكر الشاعر «ألقوا بي في مختبر التجارب وقتلوا إلهي» فإن هذين البيتين يعبران عما تعرض له يهود الشرق في إسرائيل من ظلم واضطهاد، كما يعبران عن أن السلطة تعاملت معهم وكأنهم خرجوا للتو من كهوفهم. وحينما يذكر الشاعر «سلبوا مني البراءة» فإن هذا البيت يثير في الذهن الإحساس بأن الشاعر يربط هنا بين عاداته وتقاليده الشرقية وبين البراءة ويرغب في الإيحاء بأن سلب يهود الشرق من تراثهم وإجبارهم على تبني أصول الثقافة الغربية الاشكنازية أسفر عن افتقاده لمقومات هويته وإحساسه بالعري ليس فقط أمام الإنسان والإله وإنما أمام نفسه أيضا.

وإذا كان الشاعر تسفي حقاق عبر في قصيدته عن إحساسه بالاغتراب في المجتمع، وعن أن هذا الإحساس ناجم عما فعلته السلطة الاشكنازية الحاكمة بثقافته وتراثه فإن الشاعر يوآف حيق يعبر في قصيدة «بطاقة زيارة» عن تمزق مشاعر يهود الشرق بين رغبتهم في التمسك بتراثهم وبين رغبتهم في تبني نموذج الحياة الغربية الذي من شأنه مساعدتهم على الاندماج في المجتمع. ونقرأ في قصيدته:

شرقي أنا
وكل شمس الشرق تجمعت في عيني
وقدماي تقوداني غربا

العربية لغتي
ولغة أمي خطوط متقاطعة
أبي لم يعرف العبرية
وفي عيني السود أحلام شقراء
استمع لخطاك
ودمي يدخن نرجيلة وصوت أم كلثوم
أسود اللون أنا
ومازالت في قلمي بقايا خرافات
وشكوكي تتزايد. (٤٨)

وتتشابه هذه الأبيات من عدة نواح مع أشعار أمنون شاموش التي عرضناها من قبل، ويكمن وجه التشابه في سيطرة الإحساس الفردي على أشعارهما فنلاحظ أن الشاعرين يضعان تجربة كل يهود الشرق في إسرائيل على لسانهما الفردي، كما يتشابه شعرهما أيضا في التزامه بقضية يهود الشرق في إسرائيل إذ أنهما يؤكدان في شعرهما على هويتهما الشرقية. وتعبر هذه القصيدة عن أزمة الهوية التي يواجهها اليهودي الشرقي في إسرائيل الذي تتصارع في داخله الرغبة في الحفاظ على تراث آبائه وأجداده وعلى هويته الشرقية مع الرغبة في الاندماج في المجتمع والتخلي عن التراث الشرقي، وتتجلى مظاهر هذه الأزمة في البيت الذي جاء به «وقدماي تقوداني غربا». وعند قراءة هذا البيت نلاحظ أن الشاعر صاغ هذا البيت على نحو يوحي لنا أن الوجهة التي يتوجه إليها، أو التي تتوجه إليها قدماه، ليست نابعة من صميم إرادته وإنما هي وجهة معاكسة لرغبته، وحينما يختتم الشاعر قصيدته بقوله «وشكوكي تتزايد» فإن هذا البيت يعبر عن أن الشاعر لم يحسم بعد، ولم يحدد بعد إذا ما كان سيستجيب لأحلامه الشقراء المرادفة لنموذج الحياة الغربي المتبع في إسرائيل أم أنه سيرضخ لرغبته في الحفاظ على هويته الشرقية.

وقد أسفرت كل الضغوط التي تعرض لها يهود الشرق في إسرائيل بغرض دفعهم نحو تبني نموذج الحياة الغربي عن تخلي الجيل الثاني منهم، الذي ولد ونشأ في إسرائيل، عن التراث الشرقي وتبنيهم لقيم الثقافة الغربية، ولذلك فكثيرا ما نجد في شعر يهود الشرق صدى للإحساس بخيبة الأمل من التحولات الفكرية التي طرأت على حياة يهود الشرق في إسرائيل، فجاء في قصيدة «المسيح لن يأتي من اليمن» للشاعر اهارون الموج، اليمني الأصل:

لم يعد منظرا طبيعيا وأسفاه
أن نرى طائفة اليمن ملتفة حول موائدها
منتظرة مجيء المسيح
لم نعد نراهم يتركون ذقونهم
لم نعد نراهم يتدارسون الشريعة

لم نعد نراهم يتدارسون سفر الزوهار

وأصبح بيت جدي في شارع هاآري خربا

لم يعد أبي ينعم بالهدوء

أقولها إني لم أعد أهلا للثقة

المسيح لن يأتي من اليمن. (٤٩)

وتعبر هذه القصيدة عن حجم التغيير الذي طرأ على طائفة يهود اليمن بعد هجرتها إلى إسرائيل، كما تعبر عن إحساس الشاعر بعدم الارتياح إزاء التغيرات التي طرأت على طائفته، فحينما يذكر الشاعر «لم يعد أبي ينعم بالهدوء» فإن هذا البيت يعبر عن أن افتقاد الأب ــ الذي يرمز هنا إلى الجيل الأول من يهود الشرق في إسرائيل ـ لهذا الهدوء غير ناجم عن تغيير المكان فحسب، وإنما ناجم في المقام الأول عن تخلي يهود اليمن عن تراثهم الذي شكل عبر قرون طوال تراثهم الروحي الذي شكل بدوره جانب اللاوعي من حياتهم. وتتجلى مظاهر تخلي يهود اليمن عن تقاليدهم وتراثهم في البيتين اللذين جاء بهما: «لم نعد نراهم يطلقون ذقونهم، لم نعد نراهم يتدارسون الشريعة، لم نعد نراهم يتدارسون سفر الزوهار». وتوحي الصياغة اللغوية لكل هذه الأبيات أن الشاعر يشعر بالأسى لتخلي يهود اليمن عن عاداتهم وتقاليدهم، وقد يكون البيت الذي جاء به «أقولها إني لم أعد أهلا للثقة» خير تعبير عن إحساس الشاعر بالإحباط من واقعه الجديد، وإحساسه بأن تخلي طائفته عن تراثها جعلها تفتقد استقلاليتها ومصداقيتها. ونعتقد أن الشاعر حرص في هذه الأبيات على الإشارة إلى كل من سفر الزوهار (٥٠) الذي كان يعد واحدا من أهم كتب الكبالاة التي حظت باهتمام حاخامات يهود اليمن قبل هجرتهم إلى إسرائيل، وإلى الحاخام هاآري الذي كان واحدا من أبرز حاخامات اليهود في الشرق إبان العصور الوسطى، بغرض الإيحاء بأنه كان ليهود الشرق نتاج فكري متميز في تاريخ الفكر اليهودي قبل هجرتهم إلى إسرائيل.

ويعبر الشاعر طوفيه سولي، اليمني الأصل، أيضا عن حجم التحولات التي طرأت على الطائفة بعد هجرتها إلى إسرائيل فجاء في قصيدة «ضفتان»:

تغير المشهد في الحي

وأهل الحي صاروا مهجنين

وظهر زكريا مرتديا بدلة من أمريكا

جلبتها المدام مع الأم

والجدة مازالت تكافح في إصلاح البنطلون

وتطريز حاشية القبة. (٥١)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يقدم لنا عالمين شديدي الاختلاف وهما عالم الجيل الثاني من المهاجرين الذي تخلى عن تراثه والذي تقبل نموذج الحياة الغربي، وعالم الجيل الأول من المهاجرين والذي يرمز إليه الشاعر بكلمة «الجدة». وحينما يذكر الشاعر أن الجدة مازالت تكافح في إصلاح البنطلون وتطريز حاشية القبعة فإننا لا نتصور أن الشاعر يقصد المعنى الحسي فقط لهذه المفردات بقدر

ما نتصور، أنه يستخدمها رمزا للإيحاء بأن الجيل الأول من المهاجرين مازال يكافح من أجل الحفاظ على البقية الباقية من عادته وتقاليده وتراثه.

ويعبر الشاعر تسفي حقاق، اليمني الأصل، في إحدى قصائده التي نظمها في مرحلة الشباب عن رغبة الجيل الثاني من يهود الشرق الذي نشأ في إسرائيل والذي لم يواجه نفس المشكلات التي واجهها جيل الآباء، في التحرر من العادات والتقاليد الشرقية بغرض الحصول على فرص عمل أفضل، وبغرض تحسين أوضاعه الاجتماعية. وقد جاء بقصيدته:

أمي أمي
أتعلمين كم أرغب
في اصطياد الفراشات
أمي أعلم الآن
كيف أصطادها
لا ولن أسير
في دوائر مفرغة
أقول الآن يا أمي لا
لن أعمل في الأدغال
سأرمي نفسي
كل نفسي
في داخل الفراشات
فقد أكتشف السر
رأيت اليوم
أبي عائدا محملا بالألم
حاملا شبكة ولجام عربة
رأيته يكبح جناح الفراشات
رأيته مقوس الظهر
رأيت عينيه مكدرة
لم أعرف من العرق أم من الدمع. (٥٢)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أنها لا تعدو كونها صرخة لشاب يشعر بمدى الظلم الذي يتعرض له يهود الشرق في إسرائيل، وتعد الفراشات في هذه الأبيات رمزا للعالم الاشكنازي الذي يرغب الشاعر في تبني قيمه ومثله بغرض اكتشاف سر تميزهم عن يهود الشرق. وفي مقابل الصورة التي يقدمها الشاعر لذاته ولرغبته في التحرر من أغلال التقاليد الشرقية فإنه يرسم صورة مناقضة للأب الذي يرمز إلى الجيل الأول من مهاجري يهود الشرق الذي يكبح رغبة الجيل الثاني من يهود الشرق في التخلي عن التراث الشرقي.

وتعبر هذه الأبيات في مجملها عن مدى تمزق مشاعر الجيل الثاني من يهود الشرق بين الرغبة في الاندماج في المجتمع الاشكنازي وبين الرغبة في الحفاظ على التقاليد الشرقية.

ونجد فى أشعار ايرز بيطون، المغربي الأصل، انعكاسات عديدة لإشكالية عجز يهود الشرق عن الاندماج في المجتمع الإسرائيلي فجاء في قصيدة «زهرة» للشاعر بيطون:

زهرة
مغنية كانت
في بلاط محمد الخامس بالمغرب
يحكون عنها أنها حينها كانت
تبدأ في الإنشاد
كان الجنود يتراشقون بالسكاكين
للوصول إلى أطراف ثوبها
والآن
تعمل زهرة
في اشكلون
ستجدونها واقفة
عند مكتب الخدمات. (٥٣)

وتعبر هذه القصيدة عن طبيعة الوضع الذي واجهه يهود الشرق، وخاصة يهود المغرب، بعد هجرتهم إلى إسرائيل، كما تعبر هذه الأبيات عن حقيقة أنه بينما اعتقدت أعداد كبيرة من يهود المغرب عند مجيئها إلى إسرائيل أن الهجرة ستتيح لها فرصة الالتحاق بالطبقة الوسطى في المجتمع فإن الواقع الذي واجهوه في إسرائيل أسفر عن تدهور أوضاعهم الاجتماعية. ولاشك أن سياسة التمييز الطائفي التي اتبعتها إسرائيل تجاه يهود الشرق تسببت في إحساس المهاجرين بخيبة الأمل من المشروع الصهيوني، وبالاغتراب عن واقع المجتمع وثقافته، الأمر الذي دفعهم لتمجيد الماضي والإعلاء من شأنه في مواجهة الواقع الإسرائيلي. وتجلت مظاهر هذا الإحساس بالاغتراب عن الواقع والإعلاء من شأن الماضي في مواجهة الحاضر في قصيدة «كلمات عن الخلفية» للشاعر ايرز بيطون. وقد جاء في قصيدته:

أمي أمي
أماه يا من تقيمين في قرية أشجارها
خضرتها أكثر اخضراراً من أي خضرة أخرى
يا من تقيمين مع عصافير تدر لبنا
أشهى من كل مذاق
أماه يا من ترقدين على عرش ألف ليلة وليلة

أماه يا أماه

يا من كنت تبعدين السيئات

بحركة فقط من أصابعك

أبي أبي

يا من عملت

في تقديس أيام السبت بنبيذ نقي

يا من كنت فقيها لا مثيل له

في الشريعة

وأنا من أنا

أنا من أبعدت نفسي

ابتعادا في داخل قلبي

وحينما يخلد البعض للنوم

كنت أقوم الليل

استذكر الشريعة اليهودية المغربية (٥٤)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يستخدم في قصيدته الأم كرمز لكل تفاصيل الماضي الذي يحن إليه والمفتقد في إسرائيل، وتكمن جماليات هذه القصيدة في ابتعاد الشاعر عن المباشرة، والكشف عما يزعجه في المجتمع الإسرائيلي، واعتماده على الرمز كوسيلة للتعبير عن موقفه إزاء واقعه، فالأم في هذه الأبيات ليست أما بعينها كما أنها ليست امرأة مثل سائر النساء، فالواقع الذي تعيش فيه هذه الأم مفرط في مثاليته وبهائه، ويشعر القارىء بهذه المثالية من خلال التضاد الذي يبرزه الشاعر بين واقع الأم في المغرب وبين واقعه الحالي، فأشجار القرية على سبيل المثال التي تحيط بالأم أكثر اخضرارا من سائر الأشجار، كما أن عصافير هذه القرية تدر لبنا أشهى من كل مذاق. وتعبر كل هذه الأبيات عن مدى حنين الشاعر إلى موطنه الأصلي (مسقط رأسه) الذي ارتحل عنه إلى إسرائيل. وبعد أن وصف الشاعر واقع الأم المثالي فإنه يصحبنا إلى عالم الأب، وعند قراءة هذه الأبيات نجد أن الأوصاف التي يسقطها الشاعر على عالم الأب، لا تختلف في مضمونها العام عن صفات الأم فمجمل الأفعال التي يسقطها الشاعر على الأب من تقديس لأيام السبت وتفقه في قضايا الشريعة يوحي بمدى نقائه وتدينه وبراءته.

وعند قراءة الأبيات التي عبر فيها بيطون عن طبيعة واقعه في إسرائيل نلاحظ مدى إحساسه بالعزلة في مجتمعه الجديد، وإحساسه بالاغتراب عن واقعه فهو يقوم الليل لدراسة الشريعة اليهودية المغربية التي يجد فيها ملاذا عن واقعه. ونلاحظ عند قراءة البيت الذي جاء به: «أنا من أبعدت نفسي ابتعادا في داخل قلبي» أن الشاعر لا يفصح لنا من أي شيء ابتعد كما لا يفصح لنا إلى أين ابتعد، ويكتفي الشاعر بذكر أنه ابتعد في داخل قلبه كي يوحي للقاريء أنه أصبح أكثر انطواءً على ذاته كنتيجة لابتعاده عن واقعه المثالي الذي كان يحيا في رحابه في المغرب.

ويعبر الشاعر طوفية سولي، اليمني الأصل، عن إحساسه بخيبة الأمل من تدهور الأوضاع الاجتماعية لليهود الشرقيين في إسرائيل، كما يعبر في شعره عن إحساسه بأن الهجرة لم تخلص يهود الشرق من الإحساس بأنهم أقلية تتعرض دائما للاضطهاد فجاء في إحدى قصائده:

خيم الصمت على حي «الأمل»
من انكسار الأمل
الأمل يصبو إلى الجوار والإخاء
ولكن في القلب
إحساس بالمنفى. (٥٥)
كما جاء في إحدى قصائده:
افرايم لم يعرف مجد إخوانه
الذين رافقوه في الشتات
وأجد افرايم أكثر صمتا من الحائط
إذا كنت أخا لك
أين الإخاء
وإذا كنت حبيبك أين المحبة. (٥٦)

وعند قراءة هذه الأبيات نلاحظ أيضا مدى التزام الشاعر بقضية يهود الشرق في إسرائيل، وتعبر هذه الأبيات عن إحساس يهود الشرق بخيبة الأمل من المشروع الصهيوني الذي صور ليهود الشرق أن الهجرة إلى إسرائيل هي الحل المثالي الذي من شأنه تخليصهم من الإحساس بالاضطهاد. ويعبر البيت الذي جاء به «ولكن في القلب إحساس بالمنفى» عن إحساس الشاعر بالعجز عن الاندماج في المجتمع الإسرائيلي، وعن رفضه لتقبل قيمه، كما يوحي أيضا أن الهجرة إلى إسرائيل لم تخلصه من الإحساس بأنه أقلية محكومة يتحكم الآخرون في مصيرها، كما أنه حينما يذكر الشاعر «افرايم لم يعرف مجد إخوانه» فإن هذا البيت يحتوي على إشارة للمنهج الذي تعاملت به السلطة الاشكنازية الحاكمة مع ثقافة يهود الشرق وكيف أنها تبنت نظرة ملؤها الاستعلاء تجاه التراث الفكري والروحي ليهود الشرق، وتعاملت معهم وكأنهم خرجوا للتو من كهوفهم. كما يعبر الشاعر راتسون هاليفي، اليمني الأصل، في قصيدة «نبض القلب» عن إحساسه بالاغتراب في المجتمع الإسرائيلي فجاء بقصيدته:

عرفت إخواني، ولكنهم تنكروا لي
وحينما قدست الله لم يقدسوه معي
لم يعتكفوا معي عند توحيد الله
ذبحوني. ذبحوني
وضللت الطريق وأضلوني

وأضيع وسط الهمز واللمز
وأضل الطريق إلى بيتي ومسكني. (٥٧)

كما جاء في قصيدة أخرى لنفس الشاعر:

دفعوني لأن
أمقتهم وأمقت ذاتي
لو كانوا أسمعوني
كلمة طيبة
لكنت ركعت على قدميهم كالبقر. (٥٨)

وعند قراءة القصيدة الأولى للشاعر راتسون هاليفي نلاحظ أن مجموع الأفعال التي يستخدمها الشاعر، في إطار حديثه عن «الآخر» المتمثل في السلطة الاشكنازية الحاكمة، يوحي بمدى قسوة هذه السلطة فالأفعال التي يستخدمها والمتمثلة في (تنكروا، ذبحوني، أضلوني، لم يقدسوا) تهدف إلى تصوير «الآخر» في صورة الطرف النقيض للذات المتكلمة التي يقدمها الشاعر في صورة الطرف المستكين الذي يعد ضحية لتصرفات السلطة الحاكمة. وحينما يذكر الشاعر في البيت الأخير من قصيدته «وأضل الطريق إلى بيتي ومسكني» فإن هذا البيت جاءفي ختام القصيدة بوصفه نتيجة طبيعية لكل ما تعرض له الشاعر من ظلم واضطهاد في إسرائيل، ويوضح هذا البيت مدى إحساس الشاعر بالاغتراب الثقافي عن قيم ومثل المجتمع الإسرائيلي. أما القصيدة الثانية التي عرضناها لنفس الشاعر فهي تعد في الواقع صرخة ضد الواقع الاجتماعي الذي يعاني منه يهود الشرق في إسرائيل، كما أنها تعد في مجملها نتيجة طبيعية لما عبر عنه الشاعر في قصيدته السابقة.

كما عبر الشاعر بلفور حقاق في قصيدة «في المعركة» عن إحساسه بخيبة الأمل من الواقع الاجتماعي الذي واجهه يهود العراق بعد هجرتهم إلى إسرائيل فجاء بقصيدته:

وهاجر جدي
كما هاجر إبراهيم من أور
هاجر من نفس الأرض
هاجر بمقتضى نفس الأمر
صعودا صعد إلى أرض الوطن
وفقد مجده
وفقد سلطانه ونفوذه
واكتسى وجهه بالحزن
وفسد المال
وضاع الذهب. (٥٩)

وعند قراءة هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر يشبه هجرة يهود العراق إلى إسرائيل بهجرة إبراهيم عليه السلام

إلى فلسطين، وحينما يـذكـر الشـاعـر «هـاجـر من نفس الأرض/ وبمقتضى نفس الأمـر» فإن هـذين البيتين مستوحيان من الفقـرة السابعة بالإصحاح الخامس عشر مـن سفر التكوين التي جاء بها: «وقال لـه أنا الرب الذي أخرجك من أور الكلدانيين ليعطيك هذه الأرض لترثها». ويرجع سبب استدعاء هذه الفقرة من التراث اليهودي في هذه القصيدة إلى رغبـة الشاعر في أن يوحي للقارىء الإسرائيلي بمدى مصـداقية تجربة هجرة يهود الشرق إلى إسرائيل، وبأن هجـرة يهود الشرق إلى (أرض الميعـاد) لا تختلف في مضمـونها عن هجـرة اليهـود الاشكنازيم. وتـوضح هذه الأبيات أيضا أن هـذه الهجرة أسفرت عن تدهـور أوضاع يهود الشرق في مجتمعهم الجديد بالمقارنة بأوضاعهم في أوطانهم الأصلية.

ونجد في أشعار اهارون الموج مظهرا من مظاهر إحساس يهود الشرق بالظلم والاغتراب في مجتمعهم الجديد فجاء في قصيدة ثلاث أغاني عن الحب:

شاهين. من كان يؤمن

أن هناك اسما شرقيا بهذا الجمال

شاهين

كريمة ملك

أميرة الأمراء ولم يخبرها أحد

إنها لم تعرف

ولم يعرف والداها أيضا

وهكذا أتت إلى هنا من الشرق مع والديها

عاشت في البداية في خيمة

ثم انتقلت إلى كوخ متداع

وأخيرا إلى بيت ذي حديقة صغيرة

رآها الشباب فطوبوها

عرفت أحدهم وكان لها مثل الأخ

سألها ما اسمك

قالت شاهين

(حمار لم يفهم)

استأجر شقة وضع بها مروحة، منضدة، كنبة، صالون، تليفون،

سجاد، وناداها قائلا يا بنات آوي اي لاف يو شاهين

لعب معها ذات يوم

ضاجعها، ضاجعته

وهكذا ماتت تدريجيا أسطورة شاهين

شاهين

هي السماح

أنا وأنت رويدا رويدا سترين (٦٠)

وعند قراءة هـذه الأبيات نجد أن القصيدة تـدور حول محورين رئيسيين وهما: محور شاهين الـذي يرمز إلى الشرق، ومحور المواطن الإسرائيلي المتعجرف الذي يمقت كل ما هو شرقي. وقد حرص الشاعر على الإعلاء من مكانة «شاهين»، من خلال البيت الذي جاء به «رآهـا الشباب فطوبوها». ويعد هذا البيت في حقيقته إعادة صياغـة للفقرة التاسعة مـن الإصحاح السادس التي جاء بها: «واحـدة هي حمامتي كاملتي. الوحيـدة لأمها هي. عقيلة والـدتها هي. رأتها البنات فطـوبنها. الملكـات والسراري فمدحنها». كما يتشـابه مضمـون هذا البيت مع الفقـرة الثـامنة والعشرين من الإصحـاح الحادي والثـلاثين من سفـر الأمثال التي ورد بها: «يقـوم أولادها ويطـوبونها». ونعتقـد أن الشاعـر حرص على تـوظيف مثل هذه الفقـرات من العهد القـديم في إطار وصفه لشخصية «شاهين»، التي ترمز في قصيدته إلى الشرق، بغرض الإيحاء بسمو ونقاء هذه الشخصية.

وعند تناول الشاعر لشخصية الشاب الإسرائيلي، نجـد أنه حرص على استخدام الكلمات الإنجليزية (أي لاف يـو) في إطار وصفـه لهذه الشخصية بغـرض أن يوحي للقـارىء أن هذا الشـاب ينتمي إلى هذه الفئـة في المجتمع، التي تتبع النموذج الغربي في حيـاتها. ونلاحظ أيضا أن الشاعر حـرص على ألا يضع أي فاصلة في البيت الذي تضمن الأشياء التي اقتناها هذا الشاب الإسرائيلي، ونتصور أن الشاعر تعمد ألا يضع أية فواصل في هذا البيت ربما لكي يـوحي للقاريء أن كل هـذه المفردات ليست في حقيقتها سـوى شيئا واحـدا وليوحي بعبثية كل هذه المفردات، كما نلاحظ أن الشاعر يربط موت شاهين، التي ترمز في هذه القصيدة إلى ثقافة يهود الشرق، بتقبلها لقيم الحياة الغربية.

وفي ختام هـذه الدراسـة يتضح لنا أن غـالبية أشعـار يهود الشرق تتسم بالتـزامها الشـديد بقضيـة التمييز الطائفي في إسرائيـل، وبأوضاع يهود الشرق في إسرائيل الـذين يشعرون بالاغتراب في إسرائيـل، وبخيبة الأمل من الفكرة الصهيونيـة. ومن الملاحظ أنه تغلب على أشعارهم أيضا نزعة الحنين إلى أوطـانهم التي ارتحلوا عنها إلى إسرائيل، ونزعة الإعلاء من شأن ثقافتهم وتراثهم الشرقي. ونعتقد أن هذا الاعتزاز بأصولهم الشرقية والذي تجلت مظـاهرة في تأكيـدهـم في أشعـارهم على هـويتهم الشرقية كـان رد فعل طبيعي على كل المحـاولات التي قامت بها السلطة الاشكنازيـة الحاكمة بغرض التقليل من شأن اليهود الشرقيين، ودفعهم للانـدماج في بوتقة الانصهـار الاشكنازيـة، كما نـرجح أيضا أن ارتبـاط هـؤلاء الشعراء بأوطـانهم التي قـدموا منهـا إلى مجتمعهم الجديد، وإصرارهم الدائم على توجيه أصبع الاتهام إلى السلطة الاشكنازية الحاكمة وثقافتها تسبب في التقليل من مكانتهم الأدبية في تاريخ الأدب الإسرائيلي المعاصر.

الهوامش

(١) أبا ايبان. صوت إسرائيل. نقلا عن حوار مع المستشرق عامي اليعاد. يديعوت أحرونوت ٢-١١-١٩٩٣.

(٢) وحيد عبد المجيد. اليهود العرب في إسرائيل احتمالات العودة واتجاهاتها. مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام ١٩٧٨.
وانظر د. عبد الوهاب المسيري. الاستعمار الصهيوني وتطبيع الشخصية اليهودية. بيروت ١٩٩٠ ص ص ١٩٦ - ٢٠٣، وانظر أشرف راضي. الصراع الطائفي في المجتمع الصهيوني ومستقبله. كتاب قضايا فكرية. المجلد السابع ١٩٨٨. ص ص ٣٠-٣٩.

(٣) د. السعيد الورقي بالاشتراك مع د. محمود كسبر. في علم الاجتماع الأدبي، الأدب بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع. دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠ ص ٣٠.

(٤) د. عزالدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة بيروت ص ص ٣٧٤-٣٧٥.

(٥) رولان بارت. حوار عن الأدب. ترجمة محمد برادة مجلة الفكر العربي العدد ٢٥ عام ١٩٨٢ بيروت ص ١٥.

(٦) راجع د. رشاد عبدالله الشامي. عجز النصر، الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ٢٨، وراجع د. إبراهيم البحراوي أضواء على الأدب الصهيوني المعاصر. دار الهلال ١٩٧٢ ص ١٨.

(٧) د. ريزا دومب. صورة العربي في الأدب اليهودي. ترجمة عارف توفيق عطاري. دار الجليل للنشر، عمان، الطبعة الأولى ١٩٨٥ ص ٨.

(٨) د. رشاد الشامي. المرجع السابق ص ١٦.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) المرجع السابق. ص ٢٨.

(١١) جرشون شاكيد. النثر العبري ١٨٨٠-١٩٨٠ الجزء الثاني. ١٩٨٢ ص ٢٨.

(١٢) أديب إسرائيلي ولد عام ١٨٨٦ في القدس وتوفي عام ١٩٦٩. يعتبر بورلا من أوائل الأدباء العبريين الشرقيين الذين لديهم خلفية شرق أوسطية. ولد في أسرة من الربانيم ودراسي التوراة الذين ترجع أصولهم إلى أزمير بتركيا والتي استقرت في فلسطين منذ ثلاثة قرون. خدم بورلا في الجيش التركي خلال الحرب العالمية الأولى كمراسل حربي. وبعد الحرب عمل مديرا للمدرسة العبرية بالقدس لمدة خمس سنوات. راجع د. رشاد عبدالله الشامي. لمحات من الأدب العبري الحديث مع نماذج مترجمة. مكتبة سعيد رأفت ١٩٧٨ ص ص ٨٨-٨٩.

(١٣) أديب إسرائيلي ولد في القدس عام ١٨٨٨، وتوفي في عام ١٩٤٩.

(١٤) أديب إسرائيلي ولد في حلب، وهاجر في طفولته إلى إسرائيل.

(١٥) اهارون الموج شاعر يمني الأصل ولد في تل أبيب عام ١٩٣١، وحصل في عام ١٩٧٠ على جائزة رئيس الوزراء للأدب العبري.

(١٦) ايرز بيطون شاعر إسرائيلي من أصل مغربي هاجر مع عائلته إلى إسرائيل في عام ١٩٣١.

(١٧) ولد شلومو افايو في أزمير بتركيا في عام ١٩٣٩، وهاجر في عام ١٩٤٩ مع عائلته إلى إسرائيل. والتحق شلومو افايو في عام ١٩٦٠ وبعد أن أتم دراسته الثانوية بالجامعة العبرية بالقدس وحصل منها على درجة الليسانس في اللغات الشرقية وآدابها.
راجع موشيه دور. شعراء لايسيرون في جماعات. ص ١١٢.

(١٨) د. عبدالوهاب المسيري. الاستعمار الصهيوني وتطبيع الشخصية الصهيونية. ص ٩٤.

(١٩) عبدالحفيظ محارب. الهجرة إلى إسرائيل، مشاكلها وكيفية التصدي لها. شؤون فلسطينية العدد ١٠ عام ١٩٧٢ ص ٥١.

(٢٠) المرجع السابق. ص ٥٦.

(٢١) ساسون مردخاي. اسرائيل الثانية المشكلة السفاردية. ترجمة فؤاد حديد.
منشورات دار فلسطين المحتلة ص ٨. انظر أيضا عبد الحفيظ محارب. الهوة الاجتماعية في إسرائيل. شؤون فلسطينية العدد ١٥ عام ١٩٧٢ ص ٤٤.

(٢٢) Zimmels, H.J. Ashkenazim And sephardim London. Oxford University Press. pp. 136 - 164.

(٢٣) تحرير شهاب الكروي. إشكالية الاندماج الطائفي في بعض الأعمال الروائية ليهود العراق. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجيستير بكلية الآداب جامعة عين شمس. ١٩٨٢ ص ٦٥. انظر أيضا.
Brawer, J. society. Israel Pocket Library. P 30

(٢٤) تحرير شهاب الكروي، المرجع السابق.

(٢٥) المرجع السابق.

(٢٦) انظر. Brawer, J.I bid. P. 33

(٢٧) Ibid

(٢٨) تحرير شهاب الكروي، المرجع السابق.

(٢٩) Eisenstadt, S. The Absorption of Immigrants. London 1954 P

(٣٠) المرجع السابق .
(٣١) المرجع السابق ص ص ٩٢ ، ٩٣ .
(٣٢) Brawer, J. Lbid P.
(٣٣) وحيد عبدالمجيد . اليهود العرب في إسرائيل ص ٨٠ .
(٣٤) اريه الياف . المشكلة السفارادية . إسرائيل الثانية . إعداد ساسون مردخاي ترجمة فؤاد حديد منشورات فلسطين المحتلة ص ٢٠ .
(٣٥) المرجع السابق .
(٣٦) شلومو الفايو. المشكلة الطائفية . كتاب شعراء لايسيرون في جماعات .
إعداد موشيه دور ص ١٠٧ .
(٣٧) ليف حاقاق . فصول من أدب يهود الشرق . القدس ١٩٨٦ ص ٢١ .
(٣٨) امنون شاموش . حلب . كتاب شعراء لايسيرون في جماعات . إعداد موشيه دور ص ١٠٧ .
(٣٩) امنون شاموش . ديوان أندلسي . مسادة . ١٩٨١ .
(٤٠) المرجع السابق .
(٤١) المرجع السابق .
(٤٢) المرجع السابق .
(٤٣) يوحنان بيريز. العلاقات الطائفية في إسرائيل .
(٤٤) المرجع السابق .
(٤٥) عبدالحفيظ محارب . الهوة الاجتماعية في إسرائيل . شؤون فلسطينية العدد ١٥ عام ١٩٧٢ ص ٤٠ .
(٤٦) Eisenstadt,s. Absorption Of Immigrants. ibid P. 92
(٤٧) تسفي حقاق . زهرة ما قبل الربيع . ١٩٦٢ .
(٤٨) يوآف حيق . ديوان دائرة أمام دائرة . ص ٥٣ .
(٤٩) اهارون الموج . المارش إلى إسرائيل ١٩٧٩ ص ١٨ .
(٥٠) يعد سفر الزوهار واحدا من أهم مصادر فكر الكبالاة ، وقد صدر هذا السفر خلال القرن الرابع عشر الميلادي .
(٥١) طوفيه سولي . ضفتان . ص ٧٦ .
(٥٢) تسفي حقاق . المرجع السابق .
(٥٣) ايرز بيطون . صلاة مغربية عيقد ١٩٧٦ .
(٥٤) ايرز بيطون . المرجع السابق ص ٢٤ .
(٥٥) طوفيه سولي . صلاة للمنفيين ١٩٧٤ ص ٣٧.
(٥٦) المرجع السابق ص ٦ .
(٥٧) راتسون هاليفي . نبض القلب ١٩٦٧ .
(٥٨) راتسون هاليفي . على ضفاف النهر ١٩٧٣ .
(٥٩) بلفور حاقاق . في المعركة .
(٦٠) اهارون الموج . المارش إلى اسرائيل ١٨٠ .

كتب ورسائل علمية
عن الأدب العبري المعاصر

مسرح هبيماه
(دراسة تاريخية ونقدية)

د. جمال الرفاعي

نوقشت مؤخرا في كلية الآداب بجامعة عين شمس الرسالة التي تقدم بها الطالب منصور عبد الوهاب مدرس مساعد اللغة العبرية بكلية الألسن لنيل درجة الماجستير، وكان عنوان رسالته: مسرح هبيماه ١٩٤٨-١٩٦٧ دراسة تاريخية ونقدية مع ترجمة نماذج. وعلى الرغم من أن بدايات المسرح العبري تعود إلى منتصف القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع إلا أن دراسة اتجاهات المسرح العبري لم تلق اهتماما كافيا من قبل دارسي اللغة العبرية وآدابها الذين انصرفت جهودهم نحو دراسة الجانب الروائي والشعري من الأدب العبري الحديث والإسرائيلي المعاصر. وتعد هذه الرسالة واحدة من بين الرسائل القليلة التي اهتمت بدراسة الجانب التاريخي من المسرح العبري، وقد سبق الباحث في هذا المجال باحثان أحدهما تقدم برسالة لنيل درجة الدكتوراة عن تاريخ المسرح العبري في فلسطين مع دراسة صورة العربي، والآخر تقدم برسالة لنيل درجة الماجيستير عن المسرح السياسي عند الأديب الإسرائلي حانوخ ليفين، ولاشك أنه يرجع إلى هذين الباحثين فضل البدء في دراسة فن المسرح العبري، أما الرسالة التي بين أيدينا قد اهتمت بدراسة تاريخ فرقة هبيماه التي تعد واحدة من أبرز الفرق المسرحية في تاريخ الأدب العبري الحديث والمعاصر. وتتكون هذه الرسالة من تمهيد وثلاثة

أبواب . وتعرض الباحث في التمهيد وبشكل بالغ الإيجاز إلى بدايات فن المسرح في الأدب العبري فأوضح في هذا الجزء من البحث أن أقدم المسرحيات العبرية التي وصلت إلى أيدي الباحثين يعود تاريخها إلى القرن الثامن عشر الذي شهد بدايات حركة التنوير اليهودية ، وإلى بدايات القرن التاسع عشر التي تعرف في تاريخ الأدب والفكر العبري بمرحلة الإحياء القومي وكانت معظم المسرحيات العبرية التي صدرت في هذا الحين مسرحيات مترجمة عن المسرح العالمي، وكان من أبرز المسرحيات التي ترجمت في هذا الحين، وعلى حد قول الباحث، مسرحية انتقام عتاليا لراسين. وظل المسرح العبري حتى النصف الأول من القرن العشرين، والذي شهد تأسيس فرقة هبيماه، معتمدا على ترجمة مسرحيات من الأدب العالمي وتقديمها إلى اليهود إما بلغة اليديش أو باللغة العبرية . وفي واقع الأمر فإن المسرحيات التي قدمتها فرقة هبيماه كانت استمرارا لنفس التقاليد الفنية التي ميزت تاريخ المسرح العبري طيلة الفترة السابقة لتأسيس هذه الفرقة فقدمت الفرقة أثناء جولاتها التي قامت بها في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية مسرحيات عديدة كانت موضوعاتها مستقاة من المسرح العالمي .

وقد حرص الباحث في الفصل التمهيدي من رسالته على التعرف على أصل تسمية الفرقة بكلمة «هبيماه» فعرض آراء الباحثين المختلفة في نشأة هذه التسمية وأوضح أنه بينما يرى بعض الباحثين مثل البروفيسور طور سيناي أن هذه التسمية مشتقة من اللغة اليونانية فإن البعض الآخر يرى أن هذه الكلمة كلمة عبرية الأصل خاصة وأنه جاء ذكرها في العهد القديم في أكثر من موضع . وتعني هذه الكلمة في اللغة العبرية المكان المرتفع ولكنها تعني مجازا في عبرية العهد القديم المذبح . ويرجع الباحث أنه نظرا لارتباط بدايات المسرح العبري بالموضوعات الدينية المستوحاة معظمها من العهد القديم فقد اتخذت الفرقة كلمة هبيماه اسما لها .

ويتناول الباب الأول من الرسالة نشأة فرقة هبيماه والغرض من تأسيسها، ويقع هذا الباب في جزءين، فيتناول الجزء الأول أهداف هبيماه ونشأتها، أما الجزء الثاني فيتناول تاريخ الفرقة في موسكو خلال أعوام ١٩١٧-١٩٢٦ . وبينما كان من الواجب أن يتناول الباحث في هذا الباب الخلفية الاجتماعية والثقافية للمجتمع اليهودي في روسيا في هذا الحين لاسيما أن روسيا كانت منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين واحدة من أهم مراكز التجمعات اليهودية فإن الباحث يصحبنا مباشرة إلى عالم فرقة هبيماه فيحدد منذ بدايات هذا الفصل أوجه الاختلاف بين المسارح اليهودية التي كانت تقدم عروضها بلغة اليديش وبين مسرح هبيماه الذي أخذ على عاتقه تقديم عروض باللغة العبرية للمساهمة في إحيائها ونشرها إيمانا منه أن إحياء اللغة العبرية يعد بمثابة الخطوة الأولى في درب الإحياء القومي. وفي واقع الأمر فإن المواجهة بين اتباع لغة اليديش وبين اتباع الاتجاه الداعي إلى إحياء اللغة العبرية لم تكن وليدة القرن العشرين، وإنما ترجع بداياتها إلى النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي شهد بدايات حركة التنوير اليهودية التي تزعمها في حينه المفكر اليهودي الألماني موشيه مندلسون (١٧٢٩-١٧٨٦) الذي رأى أن تمسك اليهود الأوربيين بلغة اليديش يعد مظهرا من مظاهر تخلفهم الثقافي، كما ظل سائر المفكرين اليهود طيلة العصر الحديث يهاجمون هذه اللغة ويدعون إلى إحياء اللغة العبرية بوصفها لغة قومية لليهود.

ويوضح الباحث في هذا الباب أن عدم شيوع اللغة العبرية في أوساط اليهود الروس في هذا الحين شكل عائقا أمام فرقة هبيماه إذ أن شيوع لغة اليديش في أوساط اليهود خلق مشكلة مزدوجة أمام فرقة هبيماه فمن ناحية كان من الصعب الحصول على ممثلين يجيدون اللغة العبرية، ومن ناحية أخرى لم يكن هناك جمهور يستطيع تفهم اللغة العبرية التي كان استخدامها حتى هذا الحين قاصراً على الكتابات الدينية . ونتيجة لهذا الوضع فقد كانت العروض التي قدمتها هبيماه موجهة لطبقة محدودة من الأدباء العبريين وعدد من المؤيدين للفكرة الصهيونية وهواة المسرح . من اليهود. وإذا كان عامل اللغة قد تسبب في تقليص أنشطة المسرح العبري

في روسيا في هذا الحين فإن الباحث يذهب أيضا إلى أن الموقف الذي تبنته روسيا بعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ والمعادي لليهود قد أسفر عن عدم مقدرة الفرقة على مزاولة أنشطتها بقدر كبير من الحرية . وبينما كنا نتوقع من الباحث أن يناقش مدى مصداقية هذه الرؤية التي اعتمد عليها نقلا عن مراجع عادة ما ترى في كل ما يقف ضد مصالح اليهود مواقفا معادية لليهود وللصهيونية فإن الباحث عرض نفس الرؤى دون أن يناقش حقيقة المواقف اليهودية المعادية لهذه الثورة ورغبة اليهود في العيش دائما على هامش مجتمعاتهم والانفصال عنها، الأمر الذي دفع قادة الثورة الروسية فيما بعد لتقليص الأنشطة العبرية والصهيونية التي رأوا أنها تعد في مجملها محاولة لتعزيز النزعات العرقية في المجتمع الروسي والانفصال عنه.

وقد اختتم الباحث هذا الباب الذي تناول تاريخ فرقة هبيماه في روسيا بتقديم عرض شامل للمسرحيات التي قدمتها هبيماه في موسكو خلال أعوام ١٩١٧-١٩٢٦، واكتفى الباحث في هذا الجزء من عمله بتقديم محتوى كل مسرحية على حدة مكتفيا بعرض مضمونها العام، وبتاريخ عرض كل مسرحية وقد كان من الأحرى ألا يكتفي الباحث بهذا العرض، وأن يقوم برصد الاتجاهات العامة للمسرحيات التي قدمتها الفرقة في هذا الحين على ضوء موقفها تجاه الهجرة إلى فلسطين وتجاه المدارس الصهيونية المختلفة، كما كان من الضروري أيضا أن يتناول الباحث قضية مدى تأثر فرقة هبيماه بالمسرح الروسي الذي وصل ابان نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى أوج ازدهاره، والذي كان له بلا شك أعظم الأثر في تطور فن المسرح العالمي.

ويسرد الباحث في الباب الثاني من رسالته والذي عنوانه «هبيماه بين التجول والاستقرار» والذي يعد استمرارا للباب الأول الخاص بتاريخ نشاط هذه الفرقة المسرحية ـ تاريخ الجولات التي قامت بها فرقة هبيماه في كل من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وفلسطين، ويوضح الباحث في هذا الباب أن كل هذه الجولات كانت ذات طابع أيديولوجي إذ حرصت على نشر الفكرة الصهيونية واللغة العبرية بين أبناء الجماعات اليهودية الموجودة في مختلف أنحاء أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، كما كان لهذه الجولات هدف اقتصادي تمثل في محاولات الخروج من الأزمات الاقتصادية التي كانت تعاني منها الفرقة منذ تأسيسها بسبب ضآلة دخلها من ناحية ولعدم وجود دعم مالي من أية جهة شعبية أو رسمية.

وقد عرض الباحث في الجزء الأول من هذا الباب الذي تناول جولات هبيماه واستنادا على المراجع العبرية التي توفرت لديه غرض الجولات التي قامت بها الفرقة في كل من ليتوانيا وبولندا وفينا وبرلين وباريس والولايات المتحدة الأمريكية. ويختتم الباحث هذا الجزء من الباب الثاني بتحديد أن أسباب فشل هذه الجولات تمثلت في أن اللغة العبرية لم تكن منتشرة في هذا الحين بين يهود أمريكا الذين كان يقبلون على مشاهدة مسرح اليديش، وفي عدم ملاءمة نوعية المسرحيات التي قدمتها الفرقة لذوق الجمهور الأمريكي عامة واليهودي على وجه الخصوص.

وفي الجزء الثاني من هذا الباب فإن الباحث يقدم لنا نشاط فرقة هبيماه في فلسطين خلال الفترة الممتدة من عام١٩٣١ حتى عام١٩٦٧ . وفي هذا الجزء فقد ألقى الباحث الضوء على تاريخ الفرق المسرحية العاملة في فلسطين قبل مجيء هبيماه، وعلى أهداف هذه الفرق، وبينما كنا نتوقع من الباحث أن يتطرق في هذا الجزء إلى قضية إذا ماكانت العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة في فلسطين تعد استمرارا لنفس التقاليد الفنية التي سادت في مرحلة ما قبل الهجرة أم أنها تعد ثورة على نتاج الماضي سواء في موضوعاته أو أشكاله الفنية فإن الباحث اكتفى بأن يقدم تصنيفا موضوعيا للمسرحيات التي قدمتها الفرقة، والمضمون العام لكل مسرحية على حدة.

أما الباب الثالث من الرسالة فهو يتكون من فصلين، ويتناول الفصل الأول بالعرض والتحليل الاتجاهات الموضوعية العامة للمسرحيات التي قدمتها الفرقة في فلسطين، وتنحصر الموضوعات المدرجة في هذا الفصل في المسرحيات المستوحاة من العهد القديم، والمسرحيات التي تتناول الكيبوتس، ومشكلات استيعاب المهاجرين، وموضوع الكارثة التي تعرض لها اليهود في ألمانيا على أيدي هتلر، والمسرحيات المترجمة عن الأدب العالمي. ونظرا لهذا التنوع الشديد في الموضوعات التي قدمتها فرقة هبيماه في هذا الحين فقد اكتفى الباحث بأن يقدم نماذجا مختلفة لموضوعات المسرحيات التي عرضتها الفرقة . وعند عرض الباحث لموضوع المسرحيات المستوحاة من العهد القديم فقد كان من الواجب أن يحدد الباحث مفهوم المسرحية التاريخية، وأن يتطرق إلى طبيعة

العلاقة بين الأدب والتاريخ، ودوافع لجوء الأدباء في هذا الحين للتراث اليهودي، وكانت مثل هذه الخلفية النظرية ضرورية لتفهم البنية الفنية لهذه الأعمال، ولكن الباحث اكتفى عند عرضه لهذه المسرحيات برصد أوجه التشابه والاختلاف بين أدق تفاصيل الحدث المقدم في العهد القديم الذي تم توظيفه، وبين تفاصيل الأحداث في المسرحية. وكانت المقارنة على هذا النحو في واقع الأمر غير مجدية إذ أن المقارنة في مثل هذه الحالة يجب ألا تقتصر على رصد أوجه التشابه والاختلاف بين تفاصيل الحدث التاريخي وتفاصيل الحدث ذاته عند تقديمه على المسرح وإنما يجب أن تهدف المقارنة إلى التعرف على كيفية إسقاط المؤلف المعاصر لروح عصره على الحدث التاريخي الذي يوظفه وقد كان من الضروري أن يحدد الباحث الدوافع التي جعلت فرقة هبيماه توظف موتيفات بعينها دون غيرها من العهد القديم، وكيف أسقطت فرقة هبيماه رؤيتها لتاريخ المجتمع اليهودي في هذا الحين على هذه الشخصيات التاريخية. ومن المرجح أن فرقة هبيماه استوحت على سبيل المثال حادث الصراع على السلطة بعد وفاة سليمان وحالة الاضطراب التي شهدتها مملكة يهودا في عصور ما قبل الميلاد لاعتقادها أن ثمة تشابه بين هذا الحدث الذي سجله سفر الملوك الثاني بالعهد القديم وبين حالة الاضطرابات التي شهدتها إسرائيل بعد تأسيسها والناجمة عن تناحر القوى السياسية فيما بينها حول مستقبل الدولة.

وفي الفصل الثاني من هذا الباب فإن الباحث يقدم دراسة نقدية لنماذج من بعض المسرحيات التي قدمتها فرقة هبيماه خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧، واهتم الباحث في هذا الفصل بدراسة مسرحية «في صحراء النقب» للأديب الإسرائيلي يجئال موسينزون التي تتناول أحداث حرب ١٩٤٨، وطبيعة العلاقة بين جيل الآباء مؤسسي الاستيطان اليهودي وجيل الصابرا الذي ولد ونشأ في إسرائيل ويوضح الباحث في تحليله لهذا العمل كيف وظف الأديب موسنزون شخصية إبراهيم عليه السلام بشكل رمزي وكيف اتخذ منه رمزا للتضحية، كما يتناول الباحث عند تحليله للمسرحية موقف الأدب الإسرائيلي تجاه العرب وتجاه الحرب.

وكان من بين المسرحيات التي درسها الباحث في هذا الفصل مسرحية «ستة أجنحة لواحد» للأديب حانوخ بر طوف التي عالجت موضوع المشكلات التي واجهها المهاجرون في وطنهم الجديد، ومسرحية «الموسم القائظ» للأديب أهارون ميجد والتي تناولت موضوع الكارثة التي تعرض لها اليهود على أيدي النازي.

وفي ختام هذا العرض فإنه - لاشك - يرجع إلى الباحث فضل إثراء معرفتنا بتاريخ هذه الفرقة المسرحية التي لعبت دوراً بارزاً في إحياء اللغة العبرية وفي نشر الفكرة الصهيونية.

يهود الشرق في أدب يهودا بورلا

رسالة دكتوراه في الأدب العبري الحديث

عرض: د. محمود صميدة

عدد الصفحات: ٣٩٠ صفحة من القطع الكبير

اسم الباحث: د. محمد حسن عبد الخالق

المشرف: د. إبراهيم البحراوي

التاريخ: ١٩٨٨ ـ قسم اللغة العبرية ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس.

تهدف الرسالة إلى دراسة يهود الشرق في الأدب العبري الحديث، وتحديد السمات الشخصية لهم من خلال عاداتهم وتقاليدهم، وطبائعهم الدينية، وأوضاعهم الاجتماعية سواء في فلسطين أو خارجها، وأنماط احتكاكهم باليهود الاشكناز، وبعرب فلسطين واختار الباحث الأديب اليهودي «يهودا بورلا» لتكون إنتاجاته الأدبية هي المادة التي تتم من خلالها هذه الدراسة. ولذلك كان من الطبيعي أن يقدم دراسة عن حياة هذا الأديب، ومصادر التأثير الأدبي في إنتاجه، ومكانته على خريطة الأدب العبري الحديث، ومدى قدرته على تصوير يهود الشرق.

قدم الباحث لهذه الدراسة بمقدمة تاريخية عن يهود الشرق أوضح من خلالها ان أقدم تواجد لهم كان في إسبانيا في القرن التاسع قبل الميلاد، وأن العصر الإسلامي في الأندلس هو العصر الذهبي ليهود الشرق حيث مارسوا شعائرهم الدينية في سهولة ويسر ومزجوا ثقافتهم اليهودية بالثقافة العربية. وقد بدأوا موجات الهجرة إلى فلسطين منذ عام ١٩٤٨ تحت مسميات مختلفة مثل عملية «البساط السحري» في اليمن، وعملية «عزرا ونحميا» في العراق، وعمليات الهجرة الأخرى من المغرب وليبيا، وبلاد أخرى في شمال إفريقيا. وركز الباحث في مقدمته التاريخية على ثلاث طوائف من يهود الشرق وهم يهود اليمن، ويهود المغرب، ويهود سوريا على أساس أن هذه الطوائف قد ظهرت بشكل مركز في كتابات «يهودا بورلا». ولم يتعرض لبقية طوائف يهود الشرق وهذا يتعارض مع عنوان الرسالة ولذلك كان من الأفضل أن يكون عنوانها يهود اليمن والمغرب وسوريا في أدب «يهودا بورلا». واستعرض الباحث في هذه المقدمة الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والدينية لهؤلاء اليهود، ودوافع هجرتهم إلى فلسطين والتي أرجعها إلى أسباب اقتصادية وسياسية ودينية، وإن كان ذلك لا ينطبق على يهود المغرب الذين تعود هجرتهم إلى أسباب أكثر عمقا مما هو في سائر البلاد الأخرى، ولها محتواها التاريخي والاجتماعي الخاص بها.

قسم الباحث رسالته بعد ذلك إلى بابين رئيسيين: الباب الأول عن حياة الكاتب ومكانته في الأدب العبري الحديث، وإنتاجه القصصي الذي تناول يهود الشرق وذلك من خلال ثلاثة فصول رئيسية: الأول عن النشأة ومصادر التأثير والمكانة الأدبية، والثاني عن مكانة يهود الشرق في الأدب العبري الحديث، والثالث عن إنتاجات «بورلا» التي تناولت يهود الشرق.

وترجع أهمية هذا الأديب في هذه الدراسة إلى أنه ابن لأجداد من كبار الحاخامات في طائفة اليهود الشرقيين اللذين ترجع

أصولهم إلى إحدى العائلات اليهودية في أزمير بتركيا، وتأثر بالفولكلور اليهودي الذي رضعه من أمه التي كانت تقص عليه القصص الشعبية والحكايات الأسطورية من واقع حياة طائفته، ونقل «بورلا» ما استوعبه من هذه الحكايات وتلك القصص إلى أبطال قصصه التي كتبها بعد ذلك. كما تأثر أيضا بالأدباء اليهود الأوائل مثل «مندلي موخير سفاريم»، وقرأ الأعمال الكلاسيكية العبرية «البياليق، واسحق ليف بيرتس» واكتشف تركيزهما على تصوير حياة اليهود الاشكناز وإغفالهم حياة يهود الشرق مما دفعه إلى التعمق في دراسة لغة وعادات وأفكار هؤلاء اليهود الذين ينتمي إليهم. وكل هذه الأمور جعلته أقدر الأدباء على تصوير حياة يهود الشرق حيث نشأ وترعرع بينهم.

ويعتبر «يهودا بورلا» من أدباء الجيل الثالث الذي يسمى أدبه بأدب الدياسبورا، وتناول في قصصه أحداث الفترة التي تشمل الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الماضي، والثلاثين سنة الأولى من القرن الحالي، وأكثر أحداث قصصه وقعت قبل الحرب العالمية الأولى حيث بدأت أنماط الحياة اليهودية الجديدة تحل محل الصيغ القديمة نتيجة للتغيرات التي طرأت على المجتمع الأوروبي وتركت أثرها على يهود الشرق. ولم يترك «بورلا» زاوية من حياة يهود الشرق إلا وتناولها، ولا نمط من الأنماط البشرية إلا وصوره. أما شخصياته فكانت من يهود الطوائف الشرقية التي قدمت من البلاد العربية وحوض البحر الأبيض المتوسط بالإضافة للشخصية العربية الفلسطينية التي احتلت مساحة في قصصه. وبالنسبة للجماعات البشرية الموصوفة في قصصه فهي جماعات فقيرة ومتخلفة وبلا تطلعات رضعت من تراث الأجيال والغالبية العظمى منها أصحاب حرف، بائعون متجولون، وأصحاب متاجر يبيعون الأدوات المقدسة وكثيرون منهم في حاجة إلى مساعدة الطائفة. وموضوعات قصصه مأخوذة أساسا من حياة الطوائف في القدس والخليل ودمشق وغيرها.

و«بورلا» قصاص لا يتميز بالثورية سواء في الشكل أو الأسلوب، ولكنه تقليدي رومانسي إلى حد ما رغم أنه متأثر بالمدرسة الواقعية وتختلف لغته عن لغة أدباء جيله ففي حين يتحدث أبطال قصص هؤلاء الأدباء باليديش وينقلها الأدباء إلى العبرية وكأنها تجري على ألسنتهم نجد أن عبرية «بورلا» هي ترجمة لللادينو والعربية اللتين كانتا تجريان على ألسنة أبطاله. وقد أثرى «بورلا» اللغة العبرية بكثير من المفردات والمصطلحات التركية والإسبانية التي كان يستخدمها في كتاباته، كما طعمها أيضا بالعديد من الألفاظ والأمثال العربية التي كانت سائدة بين يهود الشرق.

وأوضح الباحث أن حياة يهود الشرق كانت مادة خصبة ليس «ليهود بورلا» فحسب ولكن أيضا لكثير من الأدباء وخاصة الاشكناز مثل «حاييم هزاز، وشموئيل يوسف عجنون، وليئة جولد برج». وكانت فصول الأدب التي تصف يهود الشرق في الكتب التعليمية عبارة عن مقتطفات أدبية مختارة لا تحدد شخصية ذاتية إيجابية للطالب الشرقي الأصل ولكنها تحتوي على بعض السمات الشخصية لليهودي الشرقي. وبصفة عامة نجد أن صورة اليهودي الشرقي في الأدب العبري الحديث صورة سلبية سواء لدى الأدباء السفارد أو الاشكناز وقد استشهد الباحث ببعض المقتطفات من الأعمال القصصية التي تؤكد هذه الصورة.

أما عن إنتاجات «بورلا» التي تناولت يهود الشرق فقد عرض الباحث لهذه الإنتاجات بداية من قصة «لونا» عام ١٩١٣ ومرورا «بقبائل العرب» ١٩١٨، و«بلا نجم» ١٩٢٠، وقصة «تنازل» ١٩٢١، و«هبة» ١٩٢١، و«الزوجة المكروهة» ١٩٢٢... إلى أن وصل إلى «ابن شعبة» ١٩٦٢، و«بسطاء الشعب»، و«يوم الجمعة بعد الظهر»، و«ما ثيركو»، كما حلل الباحث عددا من هذه الأعمال، وأبرز المحاور الرئيسية فيها، وهي القدس التي استخدمها «بورلا» ركيزة لمعظم أعماله نظرا لأنها تعتبر البوتقة التي انجذب إليها اليهود بكافة انتماءاتهم من شتى أنحاء العالم وانصهروا فيها بكل تناقضاتهم، وتتوالى بعد ذلك بقية المحاور وهي العلاقة بين العرب واليهود في فلسطين، والقضاء والقدر، والمعتقدات الغيبية، والعلاقات الاجتماعية، والحياة الدينية.

وكشف تحليل هذه الإنتاجات عن أن اليهود الشرقيين المهاجرين من اليمن وإيران وكردستان لم يحظوا بقسط وافر من الاحترام في فلسطين، بل كانوا في أسفل السلم الاجتماعي على عكس إخوانهم الذين وفدوا من مصر وسوريا والعراق ولبنان، وأن كل هؤلاء قد شعروا من أول وهلة بالعنصرية ووضح ذلك من الفارق الكبير بين معاملة المسلمين لهم قبل هجرتهم إلى فلسطين وماكانوا يتمتعون به من مساواة، وبين ما يشعرون به من دونية بعد الهجرة في مواجهة المجتمع الاشكنازي.

أما الباب الثاني من الرسالة فقد خصصه الباحث لإبراز كيفية تناول «يهودا بورلا» ليهود الشرق وقسمه إلى أربعة فصول: الأول لإبراز سمات يهود الشرق، والثاني للتقاليد الدينية والفولكلور، والثالث عن الأوضاع الاجتماعية ليهود الشرق، والرابع عن صورة العربي في كتابات «يهودا بورلا».

وبالنسبة للسمات الشخصية لليهودي الشرقي فإن «يهودا بورلا» قد أشار إلى عدد من السمات الإيجابية بين ثنايا إنتاجاته الأدبية منها المثابرة وحب المرح والطرب والصمت الذي لا يدل على العجز في مواجهة المواقف الحاسمة في حياته، ولكن ذلك الصمت الذي يعكس الرغبة الجامحة في التعلم إيمانا منه بأن كثرة الكلام لا تتيح للإنسان هذه الفرصة كما تعرضه للوقوع في الأخطار وتكشف الأسرار الخاصة به... كما أشار أيضا إلى عدد من السمات السلبية ومنها البخل، والغش والخداع في أحط صوره، والسذاجة، والسلبية وضعف الشخصية.

وكانت العادات والتقاليد من بين الموضوعات التي جذبت انتباه «يهودا بورلا» أثناء تناوله لحياة يهود الشرق فألقى عليها الضوء في كتاباته، وركز على دقائقها فظهرت لنا في وحدة موضوعية متكاملة تعكس أنماط حياتهم وتبرز عاداتهم وتقاليدهم المتوارثة ولقد أشار الباحث إلى اهتمام يهود الشرق بالعمل في أكثر من حرفة ولكننا لم نتعرف على عاداتهم وتقاليدهم الموروثة في مناحي الحياة المختلفة مثل طقوس الزواج والاحتفال بالأعياد وخاصة أن «بورلا» قد تلقى عن والدته قدرا هائلا من تراث الفولكلور اليهودي.

ولأن بورلا اهتم بالتركيز على وصف وتناول حياة يهود الشرق فمن السهل العثور بين إنتاجاته الغزيرة على بعض الإشارات التي يمكن التعرف من خلالها على الطبائع الدينية لهؤلاء اليهود مثل قراءة أسفار العهد القديم، وتجنب الأفعال التي تغضب الله، والحرص على تأدية الشعائر الدينية، وترديد عبارات الحمد والشكر في المناسبات. ومن التقاليد الدينية إهداء التوراة للمعبد تكفيرا عن الذنوب، والاهتمام بالصلاة والصوم وزيارة المعابد والختان واستعمال التفلين الذي يشبه الحجاب، والاهتمام بالأعياد، والالتزام بالطقوس الخاصة بدفن الموتى وفترات الحداد.

وعن المعتقدات المأثورة والعادات والأقوال والأفعال التي ورثها اليهودي الشرقي عن السلف، والحكايات الشعبية والأساطير نجد أن إنتاجات «بورلا» قد عكست كل هذه الأمور فنجد بين ثناياها إشارات إلى الارتباط بالقدر والنصيب، والخرافات والحسد وفتح المندل، والخيوط المقدسة التي تلف حول الخصر لجلب العرائس، ومن المعتقدات الشائعة التشاؤم من النسيان ومن أول إنسان يقع عليه النظر، وضرب الودع، والتزين وعلاقته بالغيبيات، والحكايات الخارقة، والأساطير عن وفاء الكلب وخيانة القط وتصرفات الطيور، وتفسير الأحلام. ومن الواضح أن الفولكلور اليهودي الشرقي قد تأثر بالأدب الشعبي الموجود بالبيئات الشعبية التي عاش فيها يهود الشرق ومن أمثلة ذلك الفولكلور المكتوب مثل «ألف ليلة وليلة»، والفولكلور الشفوي مثل «أبو زيد الهلالي»، ومن الأعمال المتوارثة صياغة الذهب والفضة، وأعمال الصرافة، والعمل بالمعادن كالنحاس والأعمال الدقيقة كإصلاح الساعات بالإضافة إلى تجارة الخمور.

ولم يغفل «بورلا» الاحتكاك بين يهود الشرق من ناحية والعرب من ناحية أخرى سواء في فلسطين أو خارجها. وقد اتخذ هذا الاحتكاك في أدبه أنماطا من الرفض والنفور والصراع وخاصة في فلسطين وإن كانت هناك بعض الإشارات إلى حسن الجوار خارج فلسطين وخاصة في مصر. ونظرا لأن «بورلا» قد ولد في القدس وعايش العرب منذ نعومة أظافره وتعلم لغتهم وعاداتهم بصفتهم عنصر تعامل رئيسي مع يهود الشرق فإنه تناولهم بالوصف والتصوير في كتاباته، ولم يختلف في ذلك عن غيره من الأدباء اليهود الذين وجدوا أن العربي هو عنصر التحدي الرئيسي لهم في فلسطين فعمدوا إلى تشويه صورتهم، ولم يتناول سوى الجوانب السلبية فقط في كتاباته. فالعربي من وجهة نظره جبان لا يجيد سوى المعارك الكلامية، ومشاكس سليط اللسان حتى ولو كان متدينا، ولا يعرف الله إلا وقت الشدة ويتصف بالهمجية ويشبه الذئاب البشرية، وهو منحط خلقيا، وشهواني، ومن حثالة البشر. وتجاهل «بورلا» الجوانب الإيجابية للعرب في كتاباته رغم أن هناك بعض الإشارات التي وردت دون وعي منه والتي تدل على ما يتصف به العرب من صفات إيجابية مثل الكرم، والشهامة، والتدين، والتسمك بالأرض. ويوجد بين كتابات «بورلا» التي تناول من خلالها الشخصية العربية الفلسطينية إشارات تهدف إلى التحريض على التنكيل بالعرب وطردهم من فلسطين وإلصاق صفتي

العنصرية والأنانية بالمسلم والمسيحي ومحاولة بث روح الفتنة والتفرقة بينهما في الوقت الذي يبرز فيه أفضلية اليهودي.

إن يهود الشرق كانوا يشعرون بأفضليتهم الدينية عن بقية البشر وكان «البورلا» نظرة عنصرية للإسلام والمسيحية فعرب فلسطين ـ من وجهة نظره ـ مسلمون أو مسيحيون كانوا ولا يزالوا الأعداء الطبيعيين لليهود ولذلك كان تناوله لمسألة الديانات في أدبه هاما جدا فقد أقحم نفسه في مسألة الأديان في العديد من قصصه حتى وإن كان المقام لا يسمح بذلك وكان يختلق حادثة يجمع فيها الأديان السماوية الثلاثة في ثلاث شخصيات وبالطبع يكن البطل يهودي والنصر له ولدينه وربما يكون قد تأثر في ذلك بكتاب «الحجج والدليل في نصرة الدين الذليل» «ليهودا اللاوي». كما أنه سخر من القرآن والإنجيل وحذر من دخول اليهود في الدين المسيحي أو الإسلامي.

قدم الباحث في نهاية رسالته أهم النتائج التي توصل إليها متبوعة بقائمة المراجع العربية والعبرية والإنجليزية التي استعان بها في دراست

اتجاهات محاربي ١٩٤٨ تجاه الوجود الصهيوني في فلسطين

في رواية «أيام تسيكلاج» للروائي يزهار سميلانسكي

عرض وتقديم : د . أحمد حماد

يكاد يجمع كل نقاد الأدب العبري المعاصر على أنه أدب ارتبط بالحروب . فحينما يقسمون هذا الأدب إلى فترات يربطونه بالحروب التي خاضتها إسرائيل مع الدول العربية فيقولون أدب حرب ١٩٤٨ وأدب ١٩٦٧ وأدب ١٩٧٣ .

وهناك تقسيم آخر لهذا الأدب مرتبط أساسا بالهجرات اليهودية إلى فلسطين فنجد أدب الهجرة الأولى وأدب الهجرة الثانية والثالثة الخ .

وسواء هذا أو ذاك ، فالهجرات اليهودية إلى فلسطين مرتبطة أساسا بغزو الأرض واحتلالها لإقامة دولة يهودية عليها . وترتب على ذلك أن خاض اليهود عدة حروب مع الدول العربية . وبالتالي فكلا التقسيمين مرتبط بالضرورة بممارسة العنف مع سكان البلاد الأصليين ومحاربتهم . ومن هنا فليس بغريب أن نجد دراسات في الأدب العبري المعاصر ـ قبل هذه الدراسة التي بين أيدينا ـ تتناول الأدب العبري من خلال ربطه بالحرب . فعلى سبيل المثال ، هناك دراستي الدكتور رشاد الشامي «الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي» ـ دراسة في أدب حرب ١٩٤٨ عند سامخ يزهار . و«عجز النصر» ـ الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧ . وكذلك دراسة الدكتور إبراهيم البحراوي« الأدب الإسرائيلي بين حربين ١٩٦٧ -١٩٧٣» .

وفي الرسالة التي أعدتها سامية جمعة عن حرب ١٩٤٨ متمثلة في رواية «أيام تسيكلاج» للروائي سامخ يزهار (١٩١٦)، نجد الباحثة تتحدث عن دور التيار الصهيوني الاشتراكي في تحقيق الاستيطان الصهيوني في فلسطين حتى عام ١٩٤٨ . ثم تتعرض للهجرات الصهيونية والصدام بين العرب واليهود في فلسطين حتى عام ١٩٤٨ كمدخل عام لتوضيح الاتجاهات العامة للأدب العبري في فلسطين متمثلا في أدب البلماح واتجاهاته (أي أدب سرايا الصاعقة اليهودية) ثم تعرج الباحثة بعد ذلك إلى الحديث عن سامخ يزهار وعن حياته وإنتاجاته الأدبية . أي أنها بدأت بالدائرة العريضة ثم أخذت تضيقها لتحصرها في الأديب موضوع البحث لتخرج من ذلك في النهاية بدائرة أضيق وهي رواية «أيام تسيكلاج» . وتقدم الباحثة تحليلا فنيا للرواية وشخصياتها وموقفهم من بعض رموز الدولة الدينية (التضحية بإسحق ـ شريعة الختان ـ يوم السبت ـ التمرد على بيت الآباء) .

وعلى الرغم مما يبدو ـ ظاهريا ـ عدم وجود ربط بين هذه الرموز الدينية والحرب إلا أنه ـ في السياق الداخلي ـ يوجد ارتباط قوي بين هذه الرموز الدينية والحرب وارتباط جيل ٤٨ بها . فهذه الرموز الدينية تشكل جوهر الفكر اليهودي الذي يتسم بالخصوصية

إزاء الآخر. وهذه الخصوصية التي حاول اليهود عبر التاريخ ـ قديمه وحديثه ـ إضفاءها على هويتهم كانت سببا رئيسيا في التوتر والحروب الدائمة بينهم وبين جيرانهم. وانطلاقا من هذا الربط تسارع الباحثة بتناول الصراع بين حتمية الحرب أو اللاخيار والخوف في مواجهة الموت والحرب كوسيلة لتحقيق الهدف الصهيوني.

تشير الباحثة إلى تقسيم اعتاد عليه أغلب نقاد هذا الأدب لتقسيم الأدباء الذين ظهروا في مطلع الأربعينيات وحتى الثمانينيات حيث تقسمهم إلى مجموعتين:

١ - جيل البلماح: وهم الأدباء الذين كانت باكورة إنتاجهم الأولى في نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات.

٢- جيل الدولة: وهم مجموعة الأدباء الذين ظهروا في منتصف الخمسينيات.

ويعنينا في هذا المقام جيل البلماح الذين يعد سامخ يزهار من أبرز ممثليه، حيث إن أدباء هذا الجيل تأثروا بشدة بالآباء المؤسسين، وأكدوا أن للأدب واجبا أيديولوجيا وهو نشر القيم الأخلاقية الصهيونية والتعريف بالإنجازات التي حققتها الصهيونية من منطلق اعتبار أن المشروع الصهيوني مشروع إنساني واشتراكي.

وفي فصل خاص تحاول الباحثة رصد السمات العامة لأدب جيل البلماح وتوجزها فيما يلي:

١ - تأثر بطل البلماح بالأحداث المحيطة، حيث كانت الأحداث السياسية والاجتماعية جزءا من عالمه. وبهذا كانت البيئة الخارجية جزءا من الأحداث الداخلية في العمل الأدبي.

٢- يكون الأبطال في العمل الأدبي علاقات قوية مع من حولهم ويشكلون عنصرا أساسيا في المجتمع الذي يعيشون فيه. ولذلك فإنهم يمثلون مجتمعهم لأنهم جزء منه. ويختلفون عنه في نفس الوقت لأن لهم أخلاقياتهم الخاصة التي تختلف عما حولهم.

٣- وجود مركز قيم مشترك يؤمن به كل من المؤلف والقصاص والأبطال والقراء، يتحدثون جميعا باسمه أو على الأقل يتقبلونه بشكل سلبي ويحاول البطل تحقيق التوافق بين قيم المجتمع وقيمه الشخصية.

ولكن هذه السمات تجعلنا نطرح هذا التساؤل:

هل يمكن أن نضع سمة عامة لأدب جيل بأكمله؟ وألا يوجد من يشذ عن هذا الإجماع داخل الجيل؟

نعتقد أنه لا يمكن أن يجمع جيل كامل على سمات واحدة تميزه بل لابد من وجود استثناءات لهذا الإجماع. وبالتالي فإن السمات التي تحدثت عنها الباحثة هنا يمكن أن تكون سمات غالبة وليست سمات مطلقة. ولعل أبطال سامخ يزهار كما تمثلوا في «أيام تسيكلاج» خير مثال على ذلك.

أثر حرب ٤٨ على النثر العبري الإسرائيلي

في بداية حرب ٤٨ كان أغلب النثر العبري مازال ـ من الناحية الجوهرية ـ ذا طابع ريبورتاجي، حيث يصف الأحداث كما هي. دون أي اعمال للفكر. وترجع الباحثة ذلك إلى اندماج الفرد مع النظام العام الموجود في البيئة. وهذا يعني، من وجهة نظر الباحثة، أن الأديب الإسرائيلي في ذلك الوقت عبر عن انصهار الفرد داخل المجموع بحيث لم يعد هناك مجال للاعراب عن الأنا الفردي بعد أن حل محلها الأنا الجمعي للأمة.

ولكن الباحثة وفي موضع آخر تحت هذا العنوان، تقول إن أدب ٤٨ اتسم بالبعد عن الجماعة وعبر عن الفرد ثم انتقل بعد ذلك للبحث في العلاقة بين الجماعة والفرد وهو الصراع الذي أدى إلى ظهور جيل جديد من الأدباء عبر عن الفرد وسط الجماعة التي يعيش فيها من حيث تأثيرها عليه. فأدب حرب ٤٨ هو امتداد للأهداف السياسية التي اتسم بها أدب الهجرتين الثانية والثالثة.

وفي الحقيقة فإن الباحثة هنا خلطت بين تيارين رئيسيين في الأدب العبري في ذلك الوقت، كان لكل منهما أتباعه. وهما تيار «الأنا الجمعي» الذي قاده الفيلسوف والأديب اليهودي أحد هاعام وتيار «الأنا الفردي» الذي قاده الأديب والمفكر ميخا يوسف برديشفسكي.

لقد أوضح أحد هاعام عنصرا رئيسيا في عالمه الفكري، دارت حوله أغلب أعماله الفكرية. وهذا العنصر هو الأمة. حيث يرى أن الأمة هي القوة الخلاقة العليا والشعوب لديه قبل الفرد. كما تحدث عن تحويل مركز (الأنا) من حياة الفرد إلى حياة المجموع، مشيرا إلى أن الرغبة في الوجود والسعادة دفعت أفرادا أو قوى كاملة من الشعوب على مر الزمن إلى تبني نظرية الانسحاب من الحياة، حيث كثر الرهبان الذين يكرهون الحياة لأنهم لا يرون غاية في الحياة. أما لدى اليهود فلم تتطور هذه النظرة للحياة، لأن اليهودية نقلت مركز الحياة من الفرد إلى المجموع ولم تتح له فرصة للجمود والبقاء في وضع واحد أبدا.

ويحاول أحد هاعام استخدام نظريات أكثر جذبا، فنقل المركز في الحياة اليهودية من (الأنا) الفردي إلى (الأنا) الجمعي للأمة، مستغلا في ذلك نظرية نيتشه عن «الإنسان الأعلى» الذي ينقل غاية الوجود إلى (الشعب الأعلى).

أما التيار الثاني فقد قاده ميخا يوسف برديشفسكي، الذي لا يمكن فهمه أيضا دون ربطه بالنيتشوية.. وهو يختلف مع أحد هاعام في أنه لا يرى الأمة خالقة التاريخ على هواها. فالخلق لديه شيء معضل، معجز، فوق الطبيعة المادية.

كما عارض نظرية أحد هاعام التي تركز الروح في الأمة، في ماضيها ومثاليتها. وبدلا من الكل الكامل وضع الفرد الكامل. وكانت نقطة انطلاق أحد هاعام هي المجموع ونقطة انطلاق برديشفسكي هي الفرد. أحد هاعام يريد أن يلقي على الفرد سيادة المجموع وبرديشفسكي يريد أن يحرر الفرد من قيود المجموع.

وعلى عكس أحد هاعام الذي يعبر في كل إنتاجه عن رغبة الوجود لمجموع الأمة نجد برديشفسكي يعبر في أعماله عن رغبة وآمال الأفراد اليهود الذين يسيرون ضد التيار.

ويمكننا القول إن برديشفسكي استطاع فعلا أن ينشىء مدرسة فكرية تحولت بعد ذلك إلى مدرسة أدبية (من خلال قصصه) حيث وجه اهتمامه إلى الواقع التاريخي لليهود وحاول أن يغير النظرة السائدة في التاريخ اليهودي بأخرى بديله قائمة على اعتبار الفرد هو المحرك الأول للتاريخ.

وسار أغلب أدباء العبرية وراء هذين التيارين، ولا يمكن فهم الإنتاجات الأدبية العبرية الحديثة دون الرجوع إليهما.

حصل يزهار على جائزة رؤوبين للأدب عن قصته «دغل فوق التل»، وفي عام ١٩٩١ حصل على جائزة بيالك للأدب بعد أربعة وثلاثين عاما من الانتظار. وترى الباحثة أن محكمي هذه الجائزة كانوا يرفضون منحها له لمواقفه المتعاطفة مع العرب في بعض أعماله الأدبية ولأنه يهاجم الجيش ويعتبر - على حد قولهم - عدوا للشعب.

وتقسم الباحثة أعمال يزهار إلى قسمين:

١ - القصص التي صورت قضايا الاستيطان والكيبوتس وجعلتها مادة أدبية لها، وهي «أفرايم يعود إلى الصفصافة» (١٩٣٨)، «في أطراف النقب» (١٩٤٥)، «دغل فوق التل» (١٩٤٦)، «ست قصص صيفية» (١٩٥٠)، «قصص السهل» (١٩٦٣).

٢ - قصص حرب ١٩٤٨ وهي «قافلة منتصف الليل» (١٩٤٩)، «الأسير» (١٩٤٨)، «خربة خزعة» (١٩٤٨)، «قبل الانطلاق» (١٩٤٩)، «أيام تسيكلاج» (١٩٥٨).

السمات الخاصة لأدب يزهار

توجز الباحثة أهم السمات التي اتسم بها أدب يزهار في النقاط التالية:

١- محدودية المجال التاريخي. حيث يعتبر المجال التاريخي لأعمال يزهار محدودا حيث تدور قصصه حول الاستيطان والصراع العربي الإسرائيلي. ولا يتجاوز هذا الحاضر، حيث لم يعبر عن الواقع بعد حرب ٤٨، ولو بالرمز. كما أنه لم يظهر في إنتاجه أي محاولة لربط جوهر هذا الواقع بالبيئة التاريخية للماضي القريب أو البعيد خلال السنوات ٣٨-٤٨.

٢- محدودية مسرح الأحداث. حيث يتسم مسرح الأحداث عنده بأنه محدود. فهو العالم الخارجي الفسيح الممتد بلا حدود، عالم الحقول والأكواخ والمناطق الصحراوية باستثناء بعض أوصاف الكيبوتس (أفرايم يعود إلى الصفصافة) و(ليلة بلا طلقات) والموشافاه في (ممرات في الحقول) وذكريات رافي في (أيام تسيكلاج). ولكنها كلها خلفيات لا تكفي لاطلاع القارىء على الواقعية الاجتماعية للبيئة في هذه المناطق ويمكن أن نطلق على قصصه «القصة الاجتماعية الإقليمية»، التي تصور مكانا معينا ولا تخرج عنه.

وإلى جانب محدودية المكان، هناك أيضا محدودية الزمان (في أطراف النقب) حيث تدور القصة عبر ليلة واحدة وتنتهي بانتهاء الليلة. وكذلك «أيام تسيكلاج»، التي تدور أحداثها عبر سبعة أيام.

٣- شخصية القاص: تبعد شخصية القاص عند يزهار قليلا عن النماذج الأدبية لأبناء جيله. فبينما يغلّب شامير وشحم وآخرين حديث القاص على حديث الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي ويتيحون للشخصيات المشاركة الأخرى التغلغل كل داخل الآخر، يعكس يزهار الفصل بين مشاعر البطل (القاص) ومشاعر وأحاسيس الشخصيات الأخرى (خربة خزعة - الأسير).

٤- يتسم البطل عند يزهار بالانطوائية والحيرة بين عالمه الشخصي والعالم الخارجي. وهو يتخبط بين التوافق مع الجماعة وبين أخلاقياته الشخصية.

البناء الفني في رواية «أيام تسيكلاج»

تتحدث الباحثة عن عناصر البناء الفني في الرواية من أحداث وشخصيات وحبكة الخ وتخلص في النهاية إلى القول إن جيل الآباء كان يحركه عدة عناصر هي تجربة الشتات - أحداث النازي - الاستيطان في فلسطين. أما جيل الأبناء (١٩٤٨) فإنه يتحرك من خلال «وماذا بعد؟ ماذا بعد إقامة الدولة؟ ماذا بعد الحرب؟».

وتكشف الرواية عن الصراع بين جيل الآباء وجيل الأبناء. وعن المهام الملقاة على عاتق الأبناء وعن موقف الأبناء من تلك المهام. كما كان على الأبناء أيضا صياغة بعض المقولات التي تبرر وجودهم وتضفي عليه الشرعية من أجل الاستمرار والتوسع.

وتقول الباحثة إن مقولتي «حتمية الحرب» و«اللاخيار» هما اللتان خلقتا دولة إسرائيل، حيث تحرك من خلالهما جيل الأبناء، كما تجلى بوضوح في هذه الرواية.

وتحدد الباحثة ملامح اتجاهات الوجود الصهيوني في فلسطين في الرواية على المستوى الزمني من خلال ثلاثة أبعاد، يعد كل واحد منها من أطر هذا الوجود وموضحا له.

البعد الأول: ارتباط الوجود الصهيوني في فلسطين بالماضي اليهودي وذلك من خلال تكثيف الضوء على الرموز الممثلة له والتي تجلت في:

أ- رفض المقدسات اليهودية مثل التضحية بإسحق وشريعة الختان ويوم السبت.

ب- التمرد على بيت الآباء والحياة فيه كممثل للماضي والرغبة في الانقطاع عنه من خلال التمرد.

البعد الثاني: ارتباط الوجود الصهيوني - كما جسده أبطال الرواية - بالحاضر كرغبة في حياة أفضل يصبح على الدوام هو المبرر لكل

المهام والأفعال، الأمر الذي تمخض عنه صياغة بعض المقولات التي تؤكد ذلك الوجود وتبرره مثل مقولتي اللاخيار وحتمية الحرب. وما ترتب عليها من شيوع الخوف في مواجهة الموت. وأيضا موقف الأبناء من الأهداف الصهيونية ورؤيتهم للعرب.

البعد الثالث: وهو البعد المستقبلي، حيث يتسم المستقبل بتغيير شامل للحياة السابقة للجنود من خلال رؤيتهم التي تتسم بالتطلع لحياة أفضل، أو تصور لما سيكون بعد الحرب. وتعديل مقولات الآباء السابقة.

ولكن شخصيات تسيكلاج لا تقف عند هذا الحد في رفضها لشرائع الدين اليهودي (التضحية ـ الختان ـ السبت) بل يصل الأمر إلى حد إعلان أن الإنسان هو الذي يصنع إلهه عندما يكون بحاجة إليه.

ويكشف عميحاي، بطل الرواية، عن هذه الرؤية من خلال حديثه الذي ينم عن إلحاده المطلق وعدم إيمانه بأي دين.

«ما معنى الآلهة؟ وما معنى ليس هناك إله؟ هناك أمر واضح لا يرقى إليه شك وهو أنه ليس هناك دين». . . . . إن الإنسان هو الذي يصنع إلهه وليس العكس. فبموت الإنسان يموت إلهه. . . (أيام تسيكلاج ص ٩٧).

التمرد على الرموز الدينية

لقد طرحت إشكالية التضحية بإسحق في رواية أيام تسيكلاج من خلال إحدى شخصيات الرواية «بني» الذي يبدي اعتراضه على التضحية بإسحق، حيث يشبه موقفهم الحالي بموقف إسحق ويرفض أن يكون ضحية من أجل المجموع. وتكشف العبارة التالية مدى كرهه لهذه التضحية وتمرده عليها «أنا أكره أبانا إبراهيم الذي ذهب ليضحي بإسحق. ماهي أحقيته على إسحق. ليضحي هو بنفسه. أنا أكره الرب الذي أرسله ليضحي. وأغلق عليه كل السبل وفتح فقط طريق التضحية. أنا أكره أن يكون إسحق مجرد مادة اختبار بين إبراهيم وربه. أرفض هذا البرهان على الحب. وأرفض تقديس الرب من خلال التضحية بإسحق».

ويستطرد بني في حديثه عن التضحية بإسحق ويشبه موقفهم الحالي بموقف إسحق من الذبح، رافضا أن يكون مثل إسحق ويحتج قائلا: «إنني أجلس هنا وانتظر القتل والذبح والإبادة. واستجمع كل قواي وأعصابي وكل ذرة في عقلي للحظة الأخيرة».

وكذلك الحال بالنسبة للختان، الذي يرى أبطال القصة أنه لا يعدو أكثر من اختصار للتضحية بالبشر والاكتفاء بالتضحية بجزء من جسد الإنسان للإله. وهذا ما علق عليه محاربو تسيكلاج أسباب فشلهم.

وهاهو «ياكوش» أحد أبطال الرواية، يعلن تمرده على حياته لأنه لم يختر بل وقع عليه الاختيار، فهو يريد أن يختار حياته بنفسه وفق رغبته هو ويعرب عن رغبته هذه قائلا: «دوري، كيف يكون دوري؟ من الذي قرره؟ إنني أريد أن أختار دوري بنفسي. أن اتجه إلى ما يروق لي». «. . . أريد أن أفعل في سنواتي كل ما يروق لي، فهي ملكي أنا. لي أنا فقط. إنها سنواتي أنا فقط ـ أنا لا أستطيع أن أتحمل عن قناعة عبارة «لقد احترقت حياتي من أجل المزرعة». . .

اتجاهات جيل ٤٨ تجاه الحرب

إن موقف «محاربي تسيكلاج» من الحرب يتضح من خلال صراع بين محورين من محاور غريزة البقاء. أحدهما أيديولوجي وجودي يتصل بتحقيق حلم الصهيونية وهو محور «حتمية الحرب» و«اللاخيار» وهو محور ينطوي في حد ذاته لدى محاربي ٤٨ على كراهيته في نفس الوقت.

وتشير الباحثة إلى أن كراهية محاربي تسيكلاج للحرب، إحساس نابع من بعد إنساني حيث إن كراهية الحروب سمة عامة تميز البشر عامة، ولا تخص محاربي تسيكلاج وحدهم.

أما «اللاخيار» فهو الذي يدفعهم إلى خوض الحرب من أجل البقاء وتحقيق الهدف من خلال مقولة «اسبق واقتله».

ولقد ولـدت حتمية الحرب أو الـلاخيار المفروض على «محاربي تسيكـلاج» نوعـا من الخوف في مواجهـة الموت الذي يحيط بهم في ظل الحرب ولا مهرب منه. فجعلهم يتمردون على الموت بلا ثمن ويرفعون شعـار « لا للذهاب للموت». ويطرحون تساؤلات عديدة حول التضحية بأنفسهم والذهاب للموت طواعية من أجل ماذا؟

وعلى الرغم من التناقض الواضح بين إقرارهم بحتمية الحرب و«اللاخيار»، من ناحية وبين الخوف في مواجهة الموت من ناحية أخرى، إلا أنهم في النهاية يتغلبون على مخاوفهم من أجل تحقيق الهدف، بالرغم من تمردهم الواضح على الموت.

وفي الحقيقة فإن مقولة «اللاخيـار» تخفي وراءها كل ما تقترفه إسرائيل مع العـرب ليصبح الوجـه الظاهـر دائما أمام العـالم «لا خيار». فهذه المقولة تبرر لهم ما يفعلوه مع العرب، أمام أنفسهم وأمام الآخرين. فدائما يرددون «لا خيار».

وتورد الباحثـة فقرة تستدل بها على موقف يزهـار المتعاطف مع العرب، فتقول: «إن محاربي تسيكلاج يشعـرون أن هذا المكان الذي يحاربون من أجله كـاره لهم وأنه ليس مكانهم. الأمر الذي يجعلهم يتذكرون فجأة أن هذا المكـان خاص بالعرب، حيث كل شيء فيه ينطق بهم: «يتذكرون فجأة أن أناسا سكنوا هنا، حتى الأمس (الأمس؟). . . . . جمعوا محاصيل، أجروا مخازن، تشاجر أطفال ونبحت كلاب. . . لقـد انتهى كل شيء في لحظة، تغير وانتهى وفجأة تشعر أنه في لحظات صغيرة، تـافهة ومملة أصبح لها ملمح جديد من الجدية والقيمة، دون أن يكون واضحا من أجل ماذا ولماذا؟.

وترى الباحثة أن المشهـد السابق يعبر عن إحساسين متناقضين تماما. إحساس محاربي تسيكلاج بجذريـة الوجود العربي عبر التاريخ وإحساسهم بأن هذه الأرض ـ من ناحية أخـرى ـ ملك لهم، مما يجعلهم يتراجعون بسرعة ويتخلصـون دون تردد من مغبة ما ينطـوي عليه سيطرة الإحسـاس السابق. وسرعان مـا يشعرون بأن هذه الأرض على الـرغم من ذلك فهي لهم وأن أي محاولة من جانب العرب هباء.

وتربط الباحثة بين هذا المشهد ومشهد آخر في «قافلة منتصف الليل» لتؤكد صدق مقولتها «موجود في أرض كبيرة جداً، بعيدة جـداً، وغريبـة عنك جداً، كضيف ليس مـدعوًّا تـدور برأسك في جميع الجوانب ولا تجد شيئـا يجعلك تتمسك. . فهذه الحقـول كارهة لك، رائحـة أصحابها مازالت في الأرض، تفوح منها رائحـة عمل آخر وحب آخر. إن هذه الأرض العجـوز مازالت ثمارها لفلاحيها. هيا نذهب من هنا في الحال ونرجع إلى بيتنا».

وتشير الباحثـة إلى موضع آخر عبر فيـه يزهار بجـلاء عن رأيه في مسألة الحقـوق المشروعة والتاريخيـة للعرب في أرض فلسطين (جريدة معاريف ١٥/ ٥/ ١٩٩٢).

«كل إنسان له مكـان في العالم. له بيت، أو أرض أو إقليم أو مكان خـاص». وهانحن الآن «نحن نسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الفلسطيني. وننتظـر أن يتقبلوا هذا بهدوء، بينما نحن لا نوافق بأي حـال على أن يأتي شخص ما ويسحب الأرض من تحت أقدامنا حتى وإن كان هذا بدعوى أنه لدينا وعد لأبنائنا. وليس بدعوى أنه لدينا وعد من الرب. . . .».

وعلى أية حال، فإنه لا يجب على أي من الشعبين أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر. ومن يفعل هذا، ستكون كارثـة. ليست كارثة سيـاسية فحسب، ولا كارثـة أمنية بل كارثـة له هو، لـوجوده هو على الأرض، وعلى كيـانه. فمن المستحيل التهرب من هـذا. فلو أن العرب كانـوا قد سحبوا الأرض من تحت بيتي فإنني كنت سأفعـل أكثر منهم في مواجهة الـذين يفعلون هذا. وليس ذلك لأن العرب صديقون وأبرار. بل لأنه ليست هناك سلطة لأحد أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر إلا بموافقته فقط. أو عن طريق مفاوضات.

وهنا تورد الباحثة رأيا خاصا بها مشيرة إلى أن القصص التي كتبها يزهار عن الحرب، وعبر فيها عن المعاناة النفسية التي تجتاح المحـاربين الإسرائيليين والتي لا تسفر في النهـاية عن أيـة مـواقف إيجابية كترجمة لما يجيش في صـدورهم من صراع، إنما هي تعبير وانعكاس مباشر عن رأيه هو حيث إنه كان دائما يعرض المشكلة بأبعـادها ثم يتعاطف معها من خلال إحدى شخصيات قصصه ثم يبـدأ مرة أخـرى في سوق الأدلـة والبراهين التي تنفي تلك الشخصية من أي مسئـولية أخـلاقية تجاه الظلم والجور الـذي يحيق

بالفلسطينيين من جراء هذا.

رؤية جيل محاربي ٤٨ تجاه بعض المقولات الأساسية في الفكر الصهيوني الاشتراكي

تعتبر فكرة الشعب اليهودي الواحد فكرة محورية في الأيديولوجية الصهيونية. لقد فشلت الصهيونية في إحداث عملية صهر كاملة على المستوى الثقافي أو اللغوي أو العرقي بين شتات اليهود الذين كونوا هذه الدولة. فلقد حدث تعارض بين اليهود الشرقيين من ناحية وبين اليهود الغربيين من ناحية أخرى. وهو ما يؤكد بجلاء أن الصهيونية لم تنجح على مستوى الدولة التي خلقتها في إيجاد ما يمكن أن نسميه «الشعب اليهودي الواحد».

ويكشف محاربو تسيكلاج في موقفهم من مقولة «الشعب اليهودي» عن موقفين أساسيين يعبران عن رفض هذه المقولة وهما:

١- رفض الشخصية اليهودية الجيتوية.

٢- الرغبة في خلق شخصية جديدة مناقضة للشخصية اليهودية الجيتوية.

إن «بني» يكشف في حديثه عن ماهية «الشعب اليهودي» عن الموقف المعادي لليهود والرافض للشخصية اليهودية الجيتوية فيما يسمى «بالشتات». ويكشف أيضا عن كراهيته لكل رموز هذا الماضي اليهودي لغة وثقافة وتقاليدا. فيقول:

«حب الشعب اليهودي، أي شعب يهودي؟ حب الشعب اليهودي، من يحبه؟ ألا نهرب نحن كذوي العاهات من وجه كل ماهو يهودي. نحن نمقت كل ما له هذه الرائحة، بدءا من دروس التاريخ اليهودي وانتهاء بالأكلات اليهودية ومن كل ما له منطوق جالوتي وهكذا كانت الرغبة التي تعتمل في نفوسهم هي شطب يهودي «الجيتو» من سياق التاريخ اليهودي الحديث. وكانت هذه نقطة اتفاق مشتركة بين كل من الصهيونية اليمينية واليسارية. ولكن أي نمط سيكون هذا اليهودي الجديد الذي ينبغي خلقه؟».

لم يكن بالمستطاع خلق اليهودي الجديد من خلال التجريدات النظرية بل صياغته في ميدان المعركة في فلسطين، البلد الذي ينبغي انتزاعه من الخصم، من السكان المحليين.

ويمكن القول إن محاربي تسيكلاج لهم موقف محدد تجاه الدين اليهودي والدينيين، حيث ينظرون للدين من منظور اشتراكي علماني. الأمر الذي تمخض عنه توجيه النقد للدينيين، والوصايا، وكل شرائع الدين اليهودي. (وهذا أيضا تحت تأثير البرديشفسكية المتأثرة بالنيتشوية).

وهكذا أصبح «الصبار» موضوعا للتقدير والأمل. أصبح شخصية أسطورية، مثالية. إن الصبار «المثالي» لا يتميز بما فيه، بل أيضا بما ليس فيه: ليس فيه خوف ولا ضعف، ولا رهبة في القلب. ليست فيه شهوة الطمع. ليس فيه نفاق ولا أي قدر من الجيتوية. إنه ابن البلاد. وهو يتناقض تماما مع ما كان يميز يهود «المنفى»، إنه عبري وليس يهودي وسوف يضع حدا لإهانات آبائه. فكل ما كان ينقص اليهود موجود فيه: القوة والصحة والعمل اليدوي والعودة للأرض والجذور.

وهكذا فإن شخصيات «محاربي تسيكلاج» تمثل مرحلة وسط بين اليهودي «الجيتوي» المرفوض وبين «الصبار» الجديد المرغوب فيه. أي أنهم يمثلون المرحلة الانتقالية بين محاولة تخليص الشخصية اليهودية الجيتوية من أمراضها وعيوبها وبين محاولة خلق النمط اليهودي الصهيوني ذي السمات «الصبارية» الجديدة. وعلى الرغم من أن الصهيونية بذلت جهودا مكثفة في هذا الاتجاه، إلا أن الصفات المتأصلة في نفسية الشخصية اليهودية ظلت ملازمة للنمط اليهودي الصهيوني رغم اكتساب الصفات الجديدة التي بدأت تشق طريقها من جيل إلى جيل.

رؤية جيل محاربي ٤٨ لما بعد الحرب

إن «ياكوش» يرى أن الحرب ستغير معالم الصورة السابقة، وعليه هو أيضا أن يتغير وأن يغير من حياته السابقة، وألا يكون تابعا لأبيه. فالحرب بالنسبة له أمل للتغيير. فبعد الحرب سيصبح هو الأول كما كان والده الأول. فتحقيق الدولة يعني أنه أصبح الأول في تحقيق الهدف الذي كان يصبو إليه الجيل السابق مثلما كان والده هو الأول في تحقيق هدف الاستيطان واحتلال العمل، وعليه هو الآن أن يبدأ حياة مختلفة ومع ذلك فليس لديه خطة مسبقة لما ستكون عليه حياته بعد الحرب حيث يقول: «لا تسلني إلى أين. أنا لست ملزما بحلول، لأنني لا أعرف. ليس لدي مكان أذهب إليه. سأذهب إلى كل مكان وأي مكان. سأصل إلى أقصى ما أستطيع. إنني لم تتقدم بي السن بعد بدرجة تعوقني عن المحاولة. عمري ثمانية عشر عاما وثلاثة شهور فقط. ولدي قوة ورغبة».

ويتساءل «ناحوم» أيضا عن ماذا بعد الحرب مكررا نفس الجملة المعبرة عن الحيرة والضياع: إلى أين؟ التي تكاد تصبح شعارا لهذا الجيل عند التساؤل عما بعد الحرب.

وتخلص الباحثة في نهاية الدراسة إلى عدة نتائج قسمتها إلى نتائج عامة وأخرى خاصة.

تتلخص النتائج العامة في أن حرب ٤٨ صورت الحرب بعيدا عن أي نوع من الفخر بالانتصار، ذلك لأن الحرب وضعت اليهودي في حالة من الخوف الوجودي الذي لازمه تاريخيا في «الجيتو». ورغم الانتصار إلا أن الحرب فجرت داخلهم تساؤلات بلا إجابة حول المصير والمستقبل والأمن.

أما النتائج الخاصة فهي تتعلق بأدب يزهار، من خلال رواية «أيام تسيكلاج» فتقول:

١- ليس هناك أي تناقض بين الأهداف الصهيونية والواقع الفعلي لحرب ٤٨. حيث إن الصراع مع العرب لم يكن مفاجأة غير متوقعة لمحاربي تسيكلاج.

٢- طرحت الرواية بشكل مباشر الاختلاف بين جيل الآباء ـ جيل الهجرتين الثانية والثالثة ـ وجيل الأبناء «محاربي ٤٨» من خلال توجيه النقد من خلال «محاربي تسيكلاج» لبعض المقولات الأساسية في الفكر الصهيوني التي تهدف من خلالها إلى تعديلها لتتوافق مع روح العصر ومع الظروف المحيطة.

٣- إيمان محاربي تسيكلاج بأن حرب ٤٨ لن تكون هي الأولى والأخيرة بل سيعقبها حروب أخرى وذلك لأن بقاء إسرائيل واستمرارها مرهون بخوضها الحروب.

الاتجاهات الأيديولوجية في أدب الأطفال العبري في إسرائيل

للباحثة المصرية : سناء عبداللطيف
عرض : د. رشاد عبدالله الشامي

تنظر الحركة الصهيونية إلى التربية اليهودية وإلى كل أشكال الخلق الثقافي على أنها أدواتها الرئيسية في عملية بناء الأمة اليهودية المنشودة . وبالطبع فإن الأدب الموجه للأطفال هو أداة من أدوات هذا الخلق الثقافي الذي يلعب دوراً في تشكيل وجدانهم الثقافي والديني والاجتماعي والسياسي والقومي .

وأدب الأطفال كالأدب العام، هو مرآة للمجتمع، تعكس وجهة النظر الاجتماعية والثقافية والسياسية في المجتمع، وبالطبع فإن دراسة أدب الأطفال العبري المعاصر في إسرائيل، سوف تعكس فكر وآراء الإسرائيليين وتوجهاتهم الأيديولوجية ومنهجهم في توعية وبناء النشء اليهودي في إسرائيل .

وقد تقدمت الباحثة المصرية سناء عبداللطيف ببحث حول هذا الموضوع يحمل عنوان : «الاتجاهات الأيديولوجية الصهيونية في أدب الأطفال العبري في إسرائيل» ، ونالت عنه درجة الدكتوراه من قسم اللغة العبرية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس عام ١٩٩٢ .

وقد حددت الباحثة في مقدمة بحثها أن هدف البحث هو :

أولا : محاولة إلقاء الضوء على جزء جوهري من أنواع الأدب العبري المعاصر في إسرائيل، وهو الأدب الموجه للأطفال .

ثانيا : التعرف على ما يقدمه الأدب العبري المعاصر للأطفال من أجل صياغة الشخصية اليهودية في إسرائيل .

ثالثا : تحديد الاتجاهات الأيديولوجية التي يتضمنها هذا الأدب وما يسعى الكتاب العبريون إلى غرسه في وجدان الأطفال اليهود .

رابعا : إبراز الجوانب التي تتجاهلها الأعمال الأدبية وتحاول استبعادها وإنكارها .

خامسا : تحليل مضامين الأعمال الأدبية العبرية المقدمة للأطفال ، واستخلاص تأثيرها في بناء التكوين النفسي لشخصية الأطفال اليهود .

وقد قسمت الباحثة البحث إلى مبحث تمهيدي وخمسة أبواب وخاتمة ، ثم ذيلت الرسالة بقائمة المراجع التي تم الاستعانة بها .

وقد حددت في المبحث التمهيدي ماهو المقصود بتعبير الاتجاهات الأيديولوجية، ثم قامت بتفسير مفهوم الاتجاهات الأيديولوجية الصهيونية ومدارسها والمقولات الأساسية والعقائد الفكرية والعقائد الفلسفية التي ترتكز عليها هذه الأيديولوجية، بعد ذلك قامت بتعريف المقصود بأدب الأطفال ومن هم الأطفال الذين توجه إليهم الرسالة الأيديولوجية.

أما الباب الأول، وهو يحمل عنوان: «أدب الأطفال العبري نشأته وأنماطه»، فقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول: بعنوان «نشأة أدب الأطفال العبري وتطوره»، تناولت فيه نشأة أدب الأطفال بصفة عامة، وتاريخ أدب الأطفال العبري بصفة خاصة، ثم تناولت مراحل تطور هذا الأدب، ودور صحف الأطفال العبرية في ازدهاره.

والفصل الثاني: بعنوان «أنماط أدب الأطفال العبري»، عرضت فيه الأنماط المختلفة لأدب الأطفال، وأشارت إلى أنه يركز على بعض النواحي الهامة التي لها صلة وثيقة بالأيديولوجية الصهيونية.

أما الباب الثاني، فيحمل عنوان «الاتجاهات الأيديولوجية ذات البعد الصهيوني العملي»، وقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول: بعنوان «التركيز على المعاناة اليهودية عبر العصور والدعوة للهجرة إلى فلسطين»، تناولت فيه الطرح الصهيوني لفكرة أبدية اضطهاد اليهود، ثم عرضت بعض النماذج من قصص الأطفال العبرية التي تمثل تجارب العذاب اليهودي على مر الزمان. ثم تناولت الحل الصهيوني لمشكلة «معاداة اليهود» عن طريق الهجرة إلى فلسطين، وعرضت بعض القصص التي ركز فيها الأدباء على إثارة حب فلسطين في نفوس الأطفال اليهود، وأمنيات اليهود في الهجرة إليها.

والفصل الثاني وعنوانه: «تمجيد العمل اليدوي والدعوة لاقتحام الأرض وغزو الصحراء»، وعرضت فيه لفكر الرواد الأوائل الذي استمد منه الأدباء الصهاينة هذا الاتجاه الأيديولوجي، ثم عرضت لبعض النماذج من قصص الأطفال التي تسعى إلى غرس هذا الاتجاه في وجدان الأطفال.

ونظرا لتداخل ماهو ديني وما هو قومي في الفكر الصهيوني، فقد جاء الباب الثالث يحمل عنوان: «الاتجاهات الأيديولوجية ذات البعد اليهودي الديني والقومي»، وقد تم تقسيمه إلى أربعة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول: بعنوان «ترسيخ الوعي الديني اليهودي»، وعرضت فيه لأهمية التوراة كمصدر من المصادر الرئيسية التي استقى منها أدب الأطفال العبري مادته ومواضيعه باعتبارها الأساس الذي تقوم عليه العقيدة اليهودية، وأشارت إلى تركيز الأدباء في قصصهم بشكل خاص على موضوعات وأحداث معينة يرون أنها تساعد على إيقاظ الحس الديني والقومي لدى الأطفال اليهود.

والفصل الثاني بعنوان: «تثبيت الوعي القومي بالحق الديني والتاريخي لليهود في فلسطين»، وتناولت فيه قضية ربط الصهاينة بين اليهود وأرض فلسطين من خلال المنظور الديني، وأشارت إلى تركيز أدب الأطفال على القصص التي تبرز الرموز الدينية والآثار التاريخية اليهودية في فلسطين.

والفصل الثالث ويحمل عنوان: «تنمية الوعي القومي بالتضامن اليهودي والمصير المشترك» فقد تناولت فيه مقولة «الشعب اليهودي الواحد» وأوردت بعض القصص التي تعكس اهتمام أدباء الأطفال بهذا الاتجاه الأيديولوجي.

والفصل الرابع ويحمل عنوان: «تمجيد البطولة اليهودية عبر التاريخ»، وتحدثت فيه عن الاتجاه الأيديولوجي الصهيوني الذي يمجد البطولة لدرجة العبادة، ونوهت فيه إلى حرص أدب الأطفال العبري على رسم صورة التفوق اليهودي بشكل أسطوري، وأوردت عدداً من نماذج القصص التي تتحدث عن البطولة اليهودية، وقسمت هذه القصص إلى نمطين، نمط يستمد مادته القصصية من مراحل التاريخ اليهودي القديم، ونمط يستمد مادته من أحداث التاريخ الحديث والمعاصر، وتتضمن قصصا عن البطولة في مواجهة النازيين، ومواجهة الانجليز، ومواجهة العرب.

أما الباب الرابع، ويحمل عنوان «الاتجاهات الأيديولوجية ذات البعد الصهيوني الثقافي» فقد تم تقسيمه إلى فصلين:

الفصل الأول بعنوان «الدعوة للاهتمام باللغة العبرية»، وفيه أبرزت أهمية اللغة العبرية كهدف من أهداف الأيديولوجية من أجل الحفاظ على التراث اليهودي وكإحدى الروابط القومية التي كانت مفقودة بين اليهود، ثم عرضت لبعض القصص التي كتبت للأطفال في إسرائيل لتعبر عن هذا التوجيه الأيديولوجي الصهيوني الثقافي.

والفصل الثاني بعنوان «ترسيخ مقولة تفوق العقلية اليهودية»، وقد أشارت فيه إلى اهتمام أدب الأطفال العبري بتنشئة الأطفال الإسرائيليين تنشئة عقلانية وفقا لمقولة العبقرية اليهودية، وأوردت بعض النماذج من القصص التي تدعو إلى ترسيخ هذا المفهوم في وجدان الأطفال.

أما الباب الخامس والأخير ويحمل عنوان: «أبعاد الرؤية الأيديولوجية الصهيونية للعلاقة بين اليهود والعرب»، فقد قدمت له بمبحث تمهيدي تحدثت فيه عن تطور الرؤية الصهيونية للعلاقة بين اليهود والعرب على مر التاريخ، ثم أشارت إلى أن هذه الرؤية انعكست في أدب الأطفال العبري على مستويين، وخصصت لهما فصلين من البحث:

الفصل الأول، بعنوان: «النظرة العدائية لليهود تجاه العرب»، وتحدثت فيه عن الصور النمطية والقوالب الثابتة التي تحمل صفات سلبية للعربي، وأوردت بعض النماذج القصصية التي برزت فيها هذه النظرة.

والفصل الثاني، بعنوان: «إبراز النزعة الإنسانية في العلاقة بين اليهود والعرب»، وفيه ألقت الضوء على أبعاد النزعة الإنسانية في أدب الأطفال العبري، وأوردت أنماطا من القصص العبرية التي تناولت اللقاء الإنساني بين اليهود والعرب كبشر بعيدا عن الصفات الجامدة، والنظرة العدائية.

وقد قامت الباحثة في خاتمة البحث بتقديم عدد من النتائج التي انتهى إليها هذا البحث عن الرؤى الأيديولوجية الصهيونية التي انعكست في أدب الأطفال العبري في إسرائيل على النحو الذي تم استخلاصه من النماذج التي عالجتها.

ومن أبرز وأهم هذه النتائج:

- تتميز بعض القصص بتعدد الاتجاهات الأيديولوجية في القصة الواحدة وتقسيم القصة إلى وحدات فكرية متعددة، وهذا الأسلوب في الكتابة يدفع الملل عن القارىء، ويحدث لدى الأطفال نوعا من التفكير وتنشيط الذهن، كما أن هذه الطريقة في الكتابة تبعد عن المباشرة في التوجيه الأيديولوجي وهو أنسب لمخاطبة الأطفال الذين يكرهون الأسلوب المباشر الممل خاصة في حالة النصح والإرشاد، لكن يعيب بعض الأدباء الانتقال من موضوع إلى آخر في نفس القصة بدون تمهيد لذلك.

- ليس للأدب العبري الموجه للأطفال جرأة على النقد المباشر ضد التجربة الاجتماعية الإسرائيلية، وإظهار عيوب ومساوىء المجتمع الإسرائيلي، بل على العكس من ذلك يسعى إلى وصف الواقع وصفا مثاليا خياليا.

- يتجاهل ذلك الأدب التطرق لأسباب اضطهاد اليهود في البلاد التي عاشوا فيها في شتاتهم، ولم يظهر الأدباء على الإطلاق أن اضطهاد اليهود كان يتجه اتجاها طرديا مع سلوكهم الشائن وأفعالهم السيئة، واتجاها عكسيا مع اندماجهم واتخاذهم نمطا سلوكيا معتدلا. وأن ذلك الاضطهاد وتلك المذابح التي تعرضوا لها اختلفت باختلاف الزمان والمكان، وخضعت للظروف والأحوال التي أحاطت باليهود.

- يغفل أدباء الأطفال في إسرائيل عند كتابة قصصهم، الحديث عن الشعوب الأخرى، حتى تلك التي عاش بينهم اليهود، اللهم إلا إذا كانوا يتحدثون عن حوادث اضطهاد تعرضوا لها من قبل هؤلاء.

- يتجنب الأدباء ذكر «فلسطين» و«الفلسطينيين» في أدب الأطفال، ويطلقون على «فلسطين» «أرض إسرائيل» أو «البلاد»، وعند الحديث عن «الفلسطينيين» و«الفدائيين» يطلقون عليهم «العرب» أو «المخربين».

وعندما يستشهد الأدباء بفقرات من العهد القديم، ويأتي ذكر الفلسطينيين، يتدارك المؤلف الأمر ويسرع ليقول أن ذكرهم جاء فقط من قبيل المفارقة التاريخية.

- لم يتطرق أدب الأطفال العبري كثيرا للفترة التي عاشتها إسرائيل إبان حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، حيث يركز الأدباء في كتاباتهم للأطفال عن فترة قيام الدولة ، والفترة التي أعقبتها ، كما يركزون أيضا على الفترة التي أعقبت حرب يونيو سنة١٩٦٧ .

- يتميز أدب الأطفال العبري بوجود سيل جارف من قصص البطولة والشجاعة .

وتأخذ هذه البطولة أشكالا متعددة ، منها : بطولة في المعارك ، بطولة في مواجهة الخطر ، بطولة في نجدة المستغيث ، وبطولة في إتقان العمل والإقدام على الأعمال الصعبة . . الخ ، وذلك من خلال التشدق العرقي لليهود الذي يخلق البطل المعصوم ذهنيا وحضاريا وبدنيا ، الذي لا يستطيع مواجهة جميع مواقف الحياة بالشكل المناسب فقط ، ولكنه أيضا يحقق انتصارات هائلة . وتتعدى البطولة في أدب الأطفال حدود الأعمال الخارجية ، والنواحي المختلفة إلى بطولة داخلية ، بطولة على النفس وكبح الشهوات الداخلية ، بطولة تستقي منابعها الأساسية من القيم الإنسانية ، فهناك البطل الذي ينفذ كل ما تفرضه قيود المجتمع ، ولكنه يكون في حالة صراع مع نفسه ، ولكن هذا الصراع على الرغم من حدته فإنه لا يجد متنفسا خارج نطاق أفكاره وهواجسه ، فيظهر بطولة على نفسه بذلك ، كما يسبغ الأدباء أيضا بطولة على الآلات والمعدات الحرفية التي يملكها اليهود .

وبناء على ذلك ، يقدم مؤلفو أدب الأطفال وصفا خياليا للبطل الإسرائيلي «السوبر» ، الذي يستطيع أن يهزم الأعداء ، وذلك لزرع الثقة في نفوس الأطفال اليهود ، والتأكيد على الانتصار عند خوض المعارك للدفاع عن إسرائيل وحمايتها ، بل وتحقيق حلم دولة إسرائيل الكبرى .

- يتميز الأدب العبري بنمذجة شخصيات أبطال القصص المقدمة للأطفال ، ويجعل منها أبطالا خارقين يمتلكون قدرات خرافية ، ويتسمون بالتصميم على اجتياز الصعاب بسهولة ويسر وقوة وعزيمة وإرادة ، كما أن أبطال القصص جسورون شجعان لا يهابون المخاطر ، والأطفال منهم يؤدون الأعمال الصعبة التي يقوم بها الكبار على أحسن وجه .

وبالإضافة إلى ما سبق ، فإن البطل في قصص الأطفال متعدد المواهب ، ولديه خبرة في عمل الكثير من الأشياء ، كما يظهر هؤلاء الأبطال وكأنهم مؤهلون للبطولة منذ نعومة أظفارهم .

- تمثل شخصية البطل في قصص الأطفال أيضا «العبري الجديد» المخلص لمبادىء الأيديولوجية الصهيونية حتى النخاع ، والذي يحب فلسطين لدرجة العشق ، يضحي بنفسه في سبيلها ، فهو شخصية عاملة مضحية تنكر ذاتها ، تنسحب منها الأنا دائما أمام النحن . كما يظهر دائما مفعما بالنشاط والحيوية ، صحته قوية ، متين البنيان ، نفسيته سوية ، ملابسه عصرية بسيطة .

- يحفل أدب الأطفال بالعديد من القصص التي تتناول الحديث عن المكابيين وعن يهودا المكابي ، وهي الشخصية المثلى التي يتخيلها الصهيونيون .

ويرى الصهيونيون أن المكابيين قد بعثوا الروح العسكرية في اليهود وحولوه من شعب مستسلم إلى شعب من الغزاة المقاتلين . لذلك نجد أن أدباء الأطفال يهتمون بهم لإحياء تقاليد العنف ولا سيما أنهم رمز التمرد اليهودي والبطولة والشجاعة .

- يلجأ عدد كبير من الأدباء الذين يكتبون للأطفال في إسرائيل بالعبرية إلى حكاية القصة على أنها تجربة شخصية حدثت لهم . وأسلوب مخاطبة الأطفال من خلال التجربة الشخصية يجعل المعلومة تصل أسرع ويكون تأثيرها في وجدان الأطفال أقوى . كما أن عرض المؤلف للقصة على أنها تجربة حية تعايش معها المؤلف يجعل الهدف أيسر وأسهل للوصول إلى الأطفال .

- يركز أدب الأطفال على قيمة العمل والإنجاز واقتحام الأرض وغزو الصحراء ، وتقديس العمل اليدوي ، والدعوة إلى الزراعة . وتمثل هذه القيمة مكانا أساسيا ضمن النسق القيمي الصهيوني الذي تعمل الأيديولوجية الصهيونية على تدعيمه ويشغل حيزا كبيرا من خريطة أدب الأطفال العبري في إسرائيل .

- يركز أدب الأطفال على تنمية الحس الجمالي والقدرة على التذوق وخلق الإحساس المتوقد بجمال الطبيعة عبر خلفية للقصة تصف منظراً طبيعياً أو جمالياً يشد انتباه الأطفال ويجعلهم يتخيلونه ويعجبون به .

ـ يعمل الأدباء على تنشئة الأطفال على قيم الريادة وتحمل عبء العمل الاجتماعي، وتنمية المهارة الاجتماعية، وتدعيم صفات القيادة والمشاركة والتأثير والإشراف، كما يهتم أيضا بحتمية العمل الحقيقي وسط الجماعة والتجاوب الإيجابي مع المجموع، وتدعيم قيمة الطاعة والانصياع لأوامر القائد وبث مفهوم الانسياق مع المجموعة رغم أي احتجاجات داخلية للفرد.

ـ يهتم أدب الأطفال العبري بغرس التفكير العلمي المنظم والدعوة إلى التنشئة العقلانية، والقدرة على التحليل، وتنمية المهارات الفكرية والعلمية، والقدرة على الإبداع والابتكار، وتدعيم المعلومات والمعارف لدى الأطفال، وذلك بتشغيل العقل من أجل تهيئة الأطفال لتكوين عقلية علمية خلاقة.

ـ يحرص أدب الأطفال العبري على التركيز على مقولة الشعب اليهودي الواحد على مستويين:

ـ المستوى الأول: مستوى الأسرة.

ـ المستوى الثاني: مستوى أفراد الشعب اليهودي في كل مكان.

كما يركز على التضامن اليهودي والمشاركة في عمل الخير سواء داخل أو خارج فلسطين تعبيرا على وحدة الشعب اليهودي.

ـ يركز الأدباء على سمة التقارب الفكري بين اليهود في كل مكان، نتيجة وحدة التجربة التاريخية والنفسية المشتركة بين اليهود.

ـ يزخر أدب الأطفال العبري بالقصص التي تتحدث عن أصول العبادات وشعائر الدين اليهودي، وعن الطقوس الخاصة بالأعياد الدينية. كما يهتم الأدب أيضا بالتراث الروحي لليهود، والتركيز على أهمية الوازع الديني في تهذيب أخلاق الأطفال، وإذكاء الروح الدينية لديهم. من ناحية أخرى ينمي الأدب الديني الاتجاهات الإنسانية، من أجل تدعيم التماسك بين أفراد المجتمع اليهودي.

ـ يعمد الأدباء في قصصهم للأطفال إلى عقد مقارنة بين صورة الاحتفال بالأعياد اليهودية في «بلاد الشتات» وبين صورة الاحتفال بها في فلسطين من أجل تدعيم المقولة الصهيونية بأن حرية ممارسة طقوس الديانة اليهودية لا يكون إلا في فلسطين.

ـ يركز الأدب العبري الموجه للأطفال على وضع المفاهيم الصهيونية في قالب ديني عاطفي يمكنه من جذب وتأييد اليهود، وإثارة حماسهم الديني من خلال تحول القيم اليهودية إلى مفاهيم سياسية قومية.

ـ يعمل الأدب العبري الموجه للأطفال على تعميق مشاعر الإحساس بالاضطهاد الأبدي لليهود في نفوس الأطفال. فقد عزف جميع الأدباء تقريبا نغمة واحدة بشأن الاضطهاد إلى قيمة ذات مغزى هام في حياتهم، ففيها أمنهم ومستقبلهم وسعادتهم وكرامتهم وكيانهم.

ـ يعمل الأدباء على تنمية روح المسئولية الفردية تجاه الدولة وإثارة روح الاستعداد لخدمتها والقيام بمتطلباتها في وجدان الأطفال اليهود.

ـ يعمد الأدب العبري إلى تثبيت الوعي القومي بالحق التاريخي والديني لليهود في فلسطين، والارتباط برموز التاريخ اليهودي القديم فيها، وبث توحد صوفي في نفوس الأطفال بأرض فلسطين عبر مقولة الأرض التاريخية.

ـ يركز الأدب الموجه للأطفال أيضا على الدعوة إلى الاهتمام باللغة العبرية من أجل الحفاظ على التراث اليهودي وبعثه وتعميقه بين الأطفال.

ـ يركز أدب الأطفال على تدعيم الإحساس لدى الأطفال بحتمية الحروب من أجل ضمان الوجود البيولوجي الإسرائيلي، فيكثر الأدباء من الحديث عن وضع اليهود في أيام الحروب. وذلك حتى تنتقل المشاعر إليهم تلقائيا فتجعل الأطفال يتعايشون مع ويلات الحروب، ويدركون خطورتها ويحسون بالمحن والكوارث. كما أن أخبار الحروب تزرع لدى الأطفال إحساسا بخطورتها

وتزرع في نفس الوقت شعورا بضرورة التفوق والتدريب والمعرفة بأحدث أساليب الحرب حتى يستطيعوا الانتصار على الأعداء لتنمي لدى الأطفال روح التنافس. كما أن التركيز على مواضيع القتال والحروب يستثير الروح العسكرية لدى الأطفال كنوع من التوجيه العسكري لهم.

ومن ناحية أخرى، فإن اهتمام الأدباء بوضع اليهود في جو محاصر بالأعداء في قصصهم الموجهة للأطفال يؤكد في نفوسهم المقولة الصهيونية «لا خيار إلا القتال» وبذلك يعد الأطفال نفسيا لتقبل فكرة التجنيد الإلزامي حينما يصلوا إلى السن الملائمة لذلك، وتهيئتهم لخوض الحروب.

ـ يركز أدب الأطفال على كراهية غير اليهود، ويسعى إلى تكرار عبارات العداء لغير اليهود داخل القصة الواحدة بهدف تثبيت هذا المفهوم في نفوس الأطفال بشكل مرضي.

ويركز الأدباء أيضا على إبراز المظاهر السلوكية السلبية لدى غير اليهود لكي يولدوا في نفوسهم مشاعر العدوان نحو الغير.

ومن هنا، فقد أصبح الشعور الدائم بالتهديد الخارجي المقرون بمشاعر العداء نحو غير اليهود، هو النواة التي يركز حولها الأدباء اليهود فكرهم عند الكتابة للأطفال، لكي يحقنوهم بجرعات البغضاء والازدراء والسخرية من غير اليهود، من أجل خلق الشخصية الإسرائيلية المتعصبة لدى الأطفال.

ـ يظهر في أدب الأطفال تأثر بعض المؤلفين بأوصاف غير اليهود المستقاة من الفكر التلمودي العنصري، الذي يصف غير اليهود بأنهم «جوييم» أو «أغيار» أو «غرباء».

ـ يعمل أدب الأطفال العبري على تقليص جرعة محاسن العرب مقابل زيادة جرعة الترهيب والتخويف منهم بهدف تثبيت العداء نحو العرب، وتنمية شعور الخوف لدى الأطفال خلال عبارات كثيرة في القصص تصور بشاعة العرب ووحشيتهم.

وقد سادت الصفات السلبية معظم كتب الأطفال لتشوه الشخصية العربية، مثل الخيانة والكذب والمبالغة والدهاء والوقاحة والشك والوحشية والجبن وحب المال وسرعة الغضب والتملق والنفاق والتظاهر والتباهي والخبث، كما وصف بأنه قاتل وسارق ومخرب ومتسلل وقذر وذو ملامح تثير الرعب.

وجاءت الصفات الإيجابية للعربي بنسبة قليلة للغاية، وكانت هذه الصفات تتمثل في الكرم والصداقة والشفقة وسرعة البديهة، وأحيانا الشجاعة والجرأة والاجتهاد.

ـ يتسم أدب الأطفال العبري الموجه للأطفال في إسرائيل بأنه أدب متفائل فيما يتعلق بنهايات القصص التي غالبا ما تكون سعيدة، حتى تلك القصص التي تتحدث عن الاضطهاد، تنتهي بنهاية مرضية تتمثل في خلاصهم عن طريق الهجرة إلى أرض فلسطين.

ـ يلاحظ انعدام النظرة المستقبلية في هذا الأدب حيث يندر التحدث عن المستقبل، اللهم إلا عند الحديث عن حتمية وجود اليهود في فلسطين، وتحقيق الوعد الإلهي، وحلم إسرائيل الكبرى، أو من خلال عنصر الأمنيات الشخصية لأبطال القصص.

ـ السمة الغالبة على أدب الأطفال بشكل عام هي الاهتمام بالماضي اهتماما بالغا، حيث يركز الأدباء على ذكريات الماضي، ويتناول حياة اليهود في الشتات، ويطرح جوانب كثيرة من حياتهم، كما يهتم بإبراز دور اليهود وبطولاتهم وحرصهم على ممارسة طقوس الديانة اليهودية، كما يبرز الأدباء حنين الآباء اليهود عبر التاريخ وشوقهم إلى أرض فلسطين، والوصول إليها، وجهودهم لتحقيق حلم الدولة. ويهدف أدب الأطفال من التركيز على الماضي إلى معرفة الذات والتعلم من التاريخ بالتغلغل في أغوار حياة الأجيال السابقة من اليهود، التي ساهمت في تكوين الكينونة الثقافية لليهود، وامتداد فاعليتها إلى الوقت الحاضر، كما يستهدف إثراء المعرفة بالتراث اليهودي والتقاليد اليهودية وحفظها ونقلها إلى الأجيال التالية.

ويستعين بعضهم بروايات العهـد القديم، فيستقون منها أحداثا يـدخلوها في سياق القصة، كما يستعينون بـآيات من التوراة للتدليل على فكـرة يريد الكـاتب التنويه إليهـا، وهذه الاقتباسـات من الكتب الدينية لها تأثيرهـا المباشر لاستدخـال أي قيمة في وجدان الأطفال بسهولـة ويستعينون أيضا بالمختار من قصص التراث والأساطير التي تنشئهم على كـريم العادات وحميد الصفات التي يرون أنه يجب أن يتحلى بها اليهود، كما تحفل بعض القصص بالحكم والأمثال ومقولات المشاهير اليهود لكي يدعم بها المؤلف فكرته.

ـ يستخدم بعض الأدباء أسلوب التحاور بين الأطفال في القصـة، كما يستخدم بعضهم أيضا أسلوب الاستفهام وطرح عقدة القصة على هيئة أسئلة، وهذا النوع من الكتابة للأطفال يجذب انتباههم ويثيرهم، ويعطي عقولهم فرصة طيبة لنشاط ذهني مثمر في مجال التخيل، كما يحدث تفاعل بين القصة والأطفال من خلال هذا التحاور، وفي نهاية القصة يصل المؤلف إلى الإجابة المحددة والمفهوم الذي يريد أن يوصله إلى قرائه الصغار من خلال الإقناع واشتراك الأطفال في التفكير لكي يصلوا بأنفسهم إلى الجواب دون أن يملي عليهم.

ـ يهتم أدب الأطفال العبري بالمنـاخ النفسي للأبطال، فهناك الكثير من المؤلفين قاموا بـوصف المناخ النفسي لأبطال القصص بشكل تفصيلي من خلال التغلغل والتعمق، يحول دون فهم الطفل للمعنى على عجل، ويؤدي به إلى الخلط وتداخل المعنى.

ـ يهتم أدباء الأطفـال بتقديم مضمـون القصص عن طريق الـرسم والصـور التي يظهر فيهـا المضمون عن طـريق التصويـر الخصب والوصـف الدقيق الذي يتفق مـع المفهوم الذي يسعى المؤلفـون لتوصيلـه إلى وجدان الأطفـال. فعملية استعـانة المؤلفين بالـرسم والصور تثير انتبـاه الأطفال وتقـرب الفكرة إليهم وتعينهم على التأمل وتـوضح المعنى المقصود، ويحرص الأدبـاء أن تتسم الصورة بالحركة والنشاط حتى تعجل الأطفال يشعرون أن الصورة تنطق بالحركة فيكون تأثيرها في نفوسهم أقوى.

ويستخدم الأدباء رسوما تتفق مع المفاهيم الصهيونية ومصطلحاتها، فتتكرر في القصص صور الشمعدان، المعابد اليهودية، المستوطنات اليهودية، الصحراء، الجرارات، وأدوات الزراعة، صور الاحتفال بالأعياد والطقوس الدينية اليهودية، صورة اليهودي القديم الأحدب، صورة العبري الجديد النشيط الذي يرتـدي البنطلون الكاكي القصير مع قبعة وصورة غير اليهودي التي تنم عن اللاإنسانية والتوحش في إطار من القوالب النمطية والقناعات الثابتة.. الخ.

وهذا البحث بما قدمه من تحليل للمضمون الأيديولوجي للمرتكـزات الفكرية والعقائدية الصهيونية كما يقدمها أدب الأطفال العبري في إسرائيل يعتبر بحثا رائدا في هذا الميدان في مجال الدراسات العبرية في العـالم العربي. وعلى الرغم من أن البـاحثة أفاضت في عرض الكثير من التفاصيل التي مهدت بها لشرح مضامين العقيدة الصهيونية لتوضيح معالمها في النماذج التي قدمتها من أدب الأطفـال العبري، إلا أن هذه التفـاصيل تعتبر ضروريـة في حالـة إطـلاع القارىء غير المتخصـص على مثل هذا البحث، نظـرا لافتقادها في المصادر العربية.

وقد أثبتت البـاحثة تمكنها من اللغة العبريـة فقدمت ترجمة عـربية أمينة وسليمة للنماذج العبريـة يستطيع من خلالها أن يفهم قارىء البحث أحـداث القصة أو حبكتهـا أو الفكرة التي تنطوي عليهـا، وهو إسهام يجعل لهذا البحـث قيمة خاصـة في المجال الذي قدمت فيه، وهـو مجال مازلنا في العالم العربي في حاجـة إلى المزيد منه، لأنه يفتح الباب أمام محاولـة فهم الذهنية الإسرائيلية والعقلية اليهودية وأساليب التربية والتنشئة التي يتبعونها لتربية الأطفال والنشء على حد السواء.

السيميولوجيا والنصوص الأدبية

- حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)
- السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير
- السيميولوجيا والأدب: مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة
- السيميولوجيا والتجريب المسرحي
- السيميولوجيا وأدب الرحلات

تحرير : د. عادل فاخوري

حول إشكالية السيميولوجيا

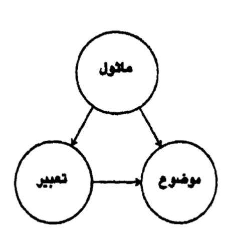
(السيمياء)

د.عادل فاخوري

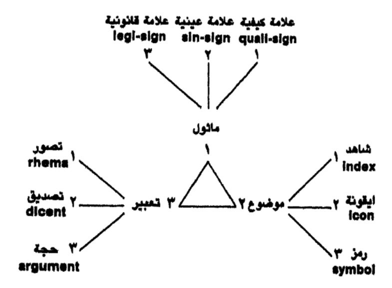
منذ أكثر من نصف قرن والدراسات السيميائية تشهد توسعا في كافة الاتجاهات . فالمؤلفات التي تبحث في العلامات وأصنافها أو تعالج موضوعات تطبيقية معينة طغت على غيرها من الأدبيات . بل إنه بسبب شمولية هذا العلم بات من الممكن التطرق لأي مجال من زاوية سيميائية . كما أنه ظهرت عشرات المجلات المتخصصة ، أشهرها مجلة الجمعية الدولية للدراسات السيميائية *Semi-otica* ومجلة *Semiosis* الألمانية و*Versus* الإيطالية و*Degrés* البلجيكية ، ناهيك عن كثير من المجلات في اللغة والبلاغة وعلم الجمال التي تحتضن موضوعات متفرقة في علم السيمياء . كذلك تعددت المؤتمرات وتشعّبت إلى دراسات ومناقشات فرعية صدرت عنها منشورات متعمقة في معظم الجوانب . كل هذا الازدهار المتزايد في ميادين البحث والتأليف قد يوهم أن السيمياء تجاوزت المرحلة التأسيسية وحلت معظم الإشكالات التي تعترض نموها ، وأصبحت علما راسخا قائما على تعريفات وقواعد معترف بها يمكن تطبيقها بشكل نافع ومثمر على أي مجال من مجالات العلامات . والواقع أن الأسئلة الجوهرية حول طريقه بناء هذا العلم بل وحول أصالته ، مازالت مطروحة . إن شمولية علم السيمياء غير المحدودة ، التي هي سر جاذبيتها ، هي في الوقت نفسه حجرة عثرة في تقدمها وتطورها . أهل من المجدي الانطلاق من تعريف عام للعلامة ، ومن ثم تقسيم العلامات استنادا إلى هذا التعريف ، أم لابد من البدء من دراسات عينية في كل مجال من المجالات على حدة ومن ثم ملاحظة الخصائص المشتركة فيما بينها ورفعها إلى علم كلي؟ أو أيضا هل ينفع أن تستعير السيمياء مفاهيمها من العلوم التي تعمقت في دراسة أكثر مجالاتها تطورا وهي اللغات الطبيعية ، فتكتفي بتبني مصطلحات النحو والبلاغة وحملها على مجالات أخرى؟

إن النهج التقليدي الذي شاع مع الفلسفة اليونانية هو الانطلاق من تعريف عام للدلالة يستند أساسا على الدلالات اللغوية. فالدلالة اللغوية، كما يقول مناطقة العرب، هي نسبة بين اللفظ والمعنى، وبالتالي فالدلالة بوجه عام هي نسبة بين الدال والمدلول. ومن الواضح أن هذا التعريف ذاته هو الذي استعاره دو سوسير مع استبدال كلمة «دلالة» بكلمة «علامة» Signe، وهكذا تكون العلامة عنده اقتران بين الدال Signifiant والمدلول Signifié. استنادا إلى هذا التعريف يتم تقسيم العلامة وفقا لنوعية النسبة القائمة بين الدال والمدلول. فأرسطو يلحظ فقط نوعين من النسبة واحدة طبيعية Physei وأخرى وضعية Thesei. أما المناطقة العرب فيميزون ثلاثة أنواع من النسب: طبيعية وعقلية ووضعية. فالدلالة الطبيعية هي «دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه إليه. والمراد من العلاقة الطبيعية إحداث طبيعة من الطبائع، سواء كانت طبيعة اللافظ أو طبيعة المعنى أو طبيعة غيرهما، عروض الدال عند عروض المدلول، كدلالة (أح أح) على السعال، وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضا، وصوت العصفور عند القبض عليه. فإن الطبيعة تنعت بإحداث تلك الدوال عند عروض تلك المعاني»[1]. والدلالة العقلية هي «دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه. والمطلوب بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الأمر تحقق المدلول فيها مطلقا، سواء كان استلزام المعلول للعلة كاستلزام الدخان للنار، أو العكس كاستلزام النار للحرارة أو استلزام أحد المعلولين للآخر كاستلزام الدخان للحرارة[2] أما الدلالة الوضعية فهي الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها بمعنى «جعل شيء بإزاء شيء آخر، بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني». [3]

لاشك أن ثمة تساوف بين أنواع الدلالات عند العرب وفروع الموضوع عند بيرس Peirce: فالدلالة الطبيعية تشبه الأيقونة Icon، والدلالة العقلية الشاهد Index، والدلالة الوضعية الرمز Symbol. بالطبع، إن تصنيف العلامات عند بيرس هو أغنى وأعقد من ذلك، لأن بيرس يعتمد في تعريفه للعلامة على ثلاثة أركان بدلا من ركنين فقط. فيأخذ بعين الاعتبار، في تركيبه للعلامة، ثلاثة أمور: المستحضر أو الماثول Representamen أي الوسيلة التي تستعمل للدلالة، والموضوع Object أي الشيء الخارجي، والتعبير Interpretant أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر Interpret:



وبالتالي تتعدد النسب عنده إلى ثلاث: نسبة العلامة إلى الماثول أو المستحضر، ونسبتها إلى الموضوع، ونسبتها إلى التعبير. ولما كانت كل نسبة تخضع بدورها لتفريع ثلاثي، فالتفريع الشائع للعلامة إلى شاهد وايقونة ورمز ليس على وجه التحديد سوى تفريع لها بالنسبة إلى الموضوع. أما بالنسبة للماثول فتتفرع الدلالة على التوالي إلى: علامة كيفية Quali-sign وعلامة عينية Sin-sign وعلامة قانونية Legi-sign. وأما بالنسبة للتعبير فتكون العلامة إما تصديقا Rhema أو تصورا Dicent أو حجة Argument. وبالإجمال فالعلامات الفرعية تتشكل على النحو الآتي: [4]



استنادا إلى هـذه المفاهيم لا تستقيم العلامـة بالمعنى الكامـل إلا بالتئام ثـلاثة فروع، كل فـرع من إحدى الأركان الثـلاثة. فهكـذا مثلا تكون إشـارة السير علامـة تصديقية شـاهديـة قانونيـة، وكلمة «بيت» عـلامة تصورية رمزية قانونية الخ.

لا مشاحة في أن التعريفات الثلاثية وطريقة مزجهـا تساهم مساهمة فعالة في توضيح طبيعة العلامات وفي تسويغ وجـود علامات معينـة دون غيرها. إذ أن التراكيب الممكنـة من الفروع تصل إلى ٢٧، بينما العـلامات المقبولة تنحصر فقط في عشر كما يستبان من هذا الجدول:

X	VIII	V	I
علامة حجية رمزية قانونية	علامة تصورية رمزية قانونية	علامة تصورية ايقونية قانونية	علامة تصورية ايقونية كيفية

IX	VI	II
علامة تصديقية رمزية قانونية	علامة تصورية شاهدية قانونية	علامة تصورية ايقونية عينية

VII	III
علامة تصديقية شاهدية قانونية	علامة تصورية شاهدية عينية

IV
علامة تصديقية شاهدية عينية

وذلك بسبب الشروط الموضوعة على الأركان والفروع. فهكذا مثلا يستحيل وجود علامة تصديقية شاهدية عينية أو علامة حجية ايقونية قانونية الخ. ولاشك أن هذا التقسيم النظري قد أدى خدمة كبيرة لبعض الأنساق الاتصالية وخصوصا اللغات الطبيعية، فمن المعروف أن تقسيم المستحضر أو الماثول إلى علامة عينية Sin- sign وعلامة قانونية Legi-sign قد شاع استخدامه في اللسانية المعاصرة تحت اسمين مرادفين، من وضع بيرس أيضا، هما العينة Token والنمط Type.

لكن على الرغم من هذه الفوائد، لا يخلو هذا التقسيم النظري المبني على فلسفة قبلية apriori من الاعتباط والتكلف. فإن كان من السهل تطبيق بعض الأصناف على العلامات اللغوية، فمن الإقحام تطبيقها على أنساق أخرى. فقد نقبل بإدراج القضايا الخبرية مثل «الوردة حمراء» و«الطقس ماطر» الخ، تحت العلامة التصديقية الرمزية القانونية، ولكن أنّى لنا أن نفهم تصنيف واجهة البناية في هذا النوع كما يفعل ماكس بنزي M.Bense(٥) وأمبرتو اكو(٦) مثلا. علاوة على ذلك، يبدو لنا أن بعض الأصناف التي يستثنيها جدول بيرس من الوجود هي ممكنة التحقق. فالعلامة التصديقية الايقونية عينية كانت أم قانونية هي قابلة للتحقق، بل إن معظم الصور الفوتوغرافية لا تعطي فقط مجرد تصور عن الموضوع بل إنها غالبا ما تطلق حكما يقبل التصديق أو التكذيب.

إذا أغفلنا النظر عن هذه التراكيب المعقدة، واكتفينا بالثلاثية: ايقونة، شاهد، رمز، كما هو شائع في الأبحاث السيميائية الراهنة، سوف نصطدم بعمومية هذه الأصناف عند التطبيق العملي. من هنا كانت الحاجة إلى تقسيم كل منها إلى فروع جزئية. لذلك أشار بيرس إلى تفريع الأيقونة بدورها إلى صورة Image واستعارة وتمثيل بياني Diagram. لكن من الواضح أن هذا التفريع الجديد ليس سوى عودة إلى الصور البيانية المعروفة في علم البلاغة.

وبالتالي يكون بذلك علم السيمياء كمن استصلح ثوبا قديما لمناسبات جديدة متنوعة.

إلى جانب الإشكاليات التي أتينا على ذكرها، بقيت الأبحاث السيميائية متوقفة عند تفسير العلامات البسيطة. والحال أن العلامات التي تتوفر فيها درجة عالية من الفن والجمال هي في كثير من الأحيان، وخصوصا في الأقاويل الشعرية واللوحات والأفلام والفيديوات وعلى العموم في الأنساق المتعددة الوسائط، ذات تركيب يبدو أنه يخضع لقواعد منضبطة. وحتى الآن، على حد علمنا، لم يجر تحليل هذه التراكيب وتقنينها. صحيح أن البلاغة العربية تطرقت إلى الاقتران المسمى بمجاز المجاز، وصحيح كذلك أن بيرس أشار إلى الدلالة الدرجة الثانية عند تمييزه بين العلامات الأصيلة Genuine والعلامات الفاسدة أو المنحدرة degenerate. فالايقونة المنحدرة هي حاصل ضرب ايقونة بايقونة. هكذا مثلا الصورة الفوتوغرافية للوحة الجوكوندا هي ايقونة الجوكوندا، وصورة تمثال أفلاطون هي من هذا النوع:



ومن الظاهر أن هـذا التمييز بين الايقونات يوازيه في اللغـات التمييز المتعارف عليـه بين اللغـة الشيئيـة Object-language واللغـة الماورائيـة أو الفـوقيـة Metalanguage. لكن بيرس تـوقف عند هـذا الحد، إذ لم يكن غـرضه معـالجة العـلامات النـاجمة عن ضرب عدة دلالات بعضهـا ببعض. فما أسماه بـالأيقونـة المنحدرة ينحصر بالمعادلة:

أيقونة أصلية×أيقونة أصلية=أيقونة منحدرة



وبالطبع، ليس من العسير على القارىء أن يستشف إمكانيات أخرى متنوعة ذات أهمية شاعـرية أكبر. يكفي لذلك أن يأخذ بعض أنـواع العلامات ويضربها بعضها بالبعض.

وعلى سبيل المثـال، إذا أخـذنـا الثـلاثية: استعـارة، شـاهـد، رمـز، حيث الاستعارة هي إحدى فروع الايقونة نحصل على هذا الجدول من الاحتمالات:

⊗	استعارة	شاهد	رمز
استعارة			
شاهد			
رمز			

فمثال الدلالة الناجمة عن ضرب الشاهد بالاستعارة دلالة الجعل على الشمس، عند قدماء المصريين:



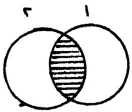
إذ أن الجعل يدل على كتلـة السماد بالمجاورة، فهـو شاهد عليها، وهـذه الكتلة تميل إلى الشمس بسبب شكلها الكروي (استعارة).

إن الصعوبـة في هذا النـوع من الجداول تكمن في استحالـة ضبط عملية الضرب بصورة منطقية رياضية، فالمعادلة:



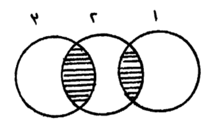
استعارة × استعارة = استعارة

لا تصح بـالنسبة إلى نظـريـة المجمـوعات. لأنـه إذا فسرنـا الاستعارة بـاشتراك خصائص بين شيئين ومثلناها بدائرتين متقاطعتين على هذا النحو:





فليس من مانع أن يشبه الشيء الأول الثاني، والثاني الثالث، دون أن يحصل تشابه وبالتالي استعارة بين الأول والثالث، كما يتضح من هذا الرسم:



إذ لا خصائص مشتركة بين الأول والثالث. مع ذلك فقد يتفق في بعض العلامات اللغوية أو التصويرية أن نستعير الشيء الأول للثالث، وكأن الشبه المعتبر هنا هو ما يسمى عند فتغنشتاين Wittgenstein بالشبه العائلي Familienahnlichkeit .

على كل حال، إن استقصاء هذه الأنواع من التراكيب يشكل الطريقة الفضلى لتفسير الصور البيانية ولتوضيح الشعائر والحركات الطقوسية والرموز الغامضة، وذلك بردها إلى سلسلة من عمليات الضرب الدلالية.

إلى جانب هذا التركيب العامودي للدلالات، ثمة جانب أفقي لم يول بعد الأهمية التي يستحقها:

$ع_1$ ، $ع_2$ ... $ع_ن$

↓

$م_1$

↓

$م_2$

فالمدلولات (م) لا تتعلق فقط بالعلامات الفردية (ع١ أو ع٢ أو. . . أو ع ن)، بل أحيانا ما تلحق بمنظوم ما من العلامات وفقا للتركيب النحوي، وقد تتداخل عدة توابع Function دلالية بالنسبة لمنظوم ما. فعدم الأخذ بعين الاعتبار لتراكب التوابع أو الوظائف الدلالية قد يؤدي إلى سوء الفهم والخلط بين الصور البيانية. لنوضح ذلك بمثل بسيط: فالبلاغيون العرب يصنفون مضمون العبارة «سليل النار» بين الكنايات، بينما البلاغيون الإفرنسيون يعتبرونه استعارة. وهذا التباين في التصنيف يعود إلى أن المدلول المقصود من «سليل النار» أي السيف يحصل عن تداخل التابعين الدلاليين معا أي الاستعارة والكناية. فأولا تجرى استعارة السليل للمصنع (أو الناجم عن)، ومن ثم يستعمل المركب «المصنع في النار» كناية عن السيف. هـذا ما يمكن إيجازه بالمعادلة الآتية:

كناية (استعارة (سليل) النار)=سيف

حيث يتبين لنا بجلاء من طريقة الكتابة هذه، إن الدلالة المجازية هنا هي كناية لمعنى مركب جزؤه الأول مستعار.

هذا المثل لا يشكل سوى حالة بسيطة من حالات متنوعة. فالتقاليب الممكنة رياضيا كثيرة. هكذا مثلا مع تابعين، لنقل الكناية والاستعارة، ومع علامتين (ع١، ع٢)، يمكن الحصول على مجازات مركبة، من الأنواع الآتية:

كناية ((ع١) استعارة(ع٢)).

كناية (استعارة(ع١) استعارة(ع٢))

استعارة (كناية (ع١) استعارة(ع٢))

الخ . . .

وبالطبع، كلما ازداد عدد التوابع الدلالية وعدد العلامات، ازداد عدد التقاليب، وبالتالي عدد المجازات المركبة. لكن هذا لا يعني أن كل تقليب ممكن رياضيا يجب أن توافقه بالفعل صورة مجازية مقبولة. بل يبدو أن ثمة حاجة إلى إدخال قيود إضافية لإقصاء التقاليب التي لا تقبل التحقق.

على كل حال، هذه هي الطريقة الموثوقة التي يجب الانطلاق منها لفهم الدلالات المركبة. كما أن هذه الطريقة تفتح لنا المجال لبناء دلالات مجازية جديدة غير متوقعة، وذلك بشكل آلي. وليس من الصعب على القارىء أن يتحقق بنفسه النتائج المذهلة في وضوحها ودقتها، إذا ما حاول تطبيق التحليلات المذكورة على الأنساق البسيطة نسبيا مثل اللوغوات Logo والإعلانات وإشارات السير والقصائد البصرية الخ.

إن المنطلق النظري للسيمياء الذي تم عرضه لاقى اعتراضا قويا من كثير من الباحثين. وحجتهم الأساسية أن هذا العلم يشمل ميادين واسعة متباينة جداً، بحيث انه من التعسف، بل من الخطأ، أن نفرض عليه بصورة قبلية مفاهيم عامة نحاول تطبيقها على مختلف الميادين العينية. وبالفعل، لم يظهر بعد علم يضاهي السيمياء بالشمولية والتنوع.

فأمبرتو إيكو Eco، على سبيل المثال، يعرض من الأبواب التي تتناولها السيمياء المجالات الآتية: علامات الحيوانات، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس، كودة المذاق، الاتصال البصري، أنماط الأصوات والتنغيم Intonation، التشخيص الطبي، حركات وأوضاع الجسد، الموسيقى، اللغات الصورية، اللغات المكتوبة، الأبجديات المجهولة، قواعد الآداب، أنماط الأزياء، الأيديولوجيات، الموضوعات الجمالية والبلاغية. بل إن البعض يذهب أبعد من ذلك في توسيعه لمجال السيمياء، ليشمل الاتصال ما بين الخلايا الحية Bionique وحتى الاتصال ما بين الآلات Cybernétique.

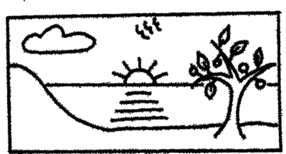
وقد أدت الأبحاث التي انطلقت من استقصاء بعض هذه المجالات الفرعية إلى مفاهيم وأقسام للعلامة مغايرة لتلك التي شاعت مع بيرس. فمثلا أنواع العلامات التي وقع عليها ليتش E. Leach في دراساته الأنثروبولوجية البنيوية، تختلف عن الأنواع المتعارفة عند اتباع دو سوسير. كذلك مقاربة إكمن Ekman وفريزن Friesen[7] للاتصال غيراللفظي قد أدت إلى تعيين خمسة أصناف من التعبيرات السلوكية هي:

الشعائر Emblems والإيضاحيات Illustrators والمنظمات Regulators والمكيفات Adaptors والبوحيات Affect displays، وهي أصناف لا تمت بأدنى صلة إلى أنواع العلامات المعهودة في السيمياء الفلسفية.

بالطبع، ليست كل المجالات الفرعية التي أتينا على ذكرها بذات الأهمية من حيث البنية والمقدرة

الإبلاغية. فلا شك أن أنساق اللغات الطبيعية والرمزية هي أكمل الأنساق السيميائية وأكثرها تطوراً. لذلك استأثرت العلوم اللسانية بالنصيب الأوفر من الأبحاث بل فاقت الدراسات السيميائية ذاتها. صحيح أن بعضا من الفروع السيميائية. قد تطور إلى درجة أنه أصبح علما مستقلا بذاته، كما حدث مثلا مع علم الحراكة أو الكينزياء Kinesics الذي وضع أصوله بردوستل(٨) R.Birdwistell لكن هذا العلم لم يستقر إلا على قاعدة لسانية. يكفي اعتبار تدرج الوحدات الحركية في الكينزياء من Allokine وKine إلى Kineme وKinemorpheme حتى يتجلى لنا الشبه البارز بينها وبين الوحدات اللسانية.

بشكل عام، إن حمل المفاهيم اللسانية على مجال آخر من الأنساق السيميائية قد يكون مجديا ومثمرا إذا كان هذا النسق من الأنساق الرقمية (أو العقدية) Digital. أما إذا كان النسق تماثليا Analogic كما هي الحال مع الصور الفوتوغرافية واللوحات غير التجريدية، فمحاولة تطبيق ما هو معروف في علمي النحو والدلالة اللغويين عليه ستبوء لا محالة بالفشل. لنأخذ على سبيل المثال التمفصل أو التقطيع المزدوج La double articulation الذي لاحظه مارتينه A.Martinet في اللغات الطبيعية، ولنحاول أن نكتشف في هذا الرسم التمثيلي مثلا:



الوحدات الدلالية الموافقة للكلمات. فإذا افترضنا أن صور الغيمة والطير والشجرة هي بمثابة الكلمات، فماذا تكون العلامة الدالة على الشمس، أهي نصف كلمة؟ ثم ماهي الاشكال الفرعية التي يمكن أن تلتئم منها العلامات المذكورة. فإن أمكن اعتبار صور الثمار والأوراق بمثابة حروف لصورة الشجرة، فما هي الحروف مثلا بالنسبة لصورة الغيمة؟ علاوة على هذه التساؤلات، ثمة صعوبة أساسية في كيفية اختيار اتجاه تتابع العلامات الفرعية وبالتالي ضبط ترتيبها. فكل الاحتمالات متاحة: يمكن الانطلاق أفقيا أو عموديا أو قطريا، من اليمين إلى الشمال ومن فوق إلى تحت وبالعكس الخ. من هذا المثل يتضح لنا، إن لم يكن تعذر تفكيك العلامات التماثلية إلى أشكال فرعية، فعلى الأقل العسر البالغ في دراسة مبنى هذه العلامات.

مع ذلك، فوجود هذه الإشكالات والصعوبات لم ينل من عزيمة الباحثين، بل كان حافزا لهم للتسابق على اكتشاف مجاهل سيميائية جديدة والانكباب على استقصاء معالمها، والبحث عن نماذج يمكن أن تلقي أضواء كاشفة على شتى أقاليم العلامات.

فيما يخص الاشتغال بهذا العلم في العالم العربي، فإن معظم الجهود تركزت على سيمياء النصوص اللغوية. فالكتب والمقالات التي تعالج القصيدة والقصة والرواية متوفرة بغزارة. كذلك لا تخلو المكتبة العربية من بعض المؤلفات حول السيمياء النظرية(٩). أما الدراسات عن الأنساق غير اللفظية فهي نادرة أو شبه معدومة. فليس هناك سوى قلة من الأطروحات الجامعية غير المنشورة، التي تتناول سيمياء الرسم والتصوير والمسرح

وعلوم الإيماء Gestics والحراكة Kinesics والبونية Proxemics من الناحية التطبيقية. وبالرغم من بدايات حركة ترجمة في هذه المجالات، فلا يمكن القول إن الترجمات[١٠] التي حققت حتى الآن تسد العجز في التأليف، ناهيك عن أن أغلبية هذه الترجمات تعتمد على التيارات الفرنسية.

أما عن المصطلحات فالفوضى هي السائدة. فبالإضافة إلى الصعوبات التقليدية المعروفة التي تواجهها اللغة العربية في ترجمة الألفاظ الأجنبية، وخصوصا تلك الألفاظ المركبة من دمج عدة مورفيمات في كلمة واحدة، فهناك عاملان أساسيان مسئولان عن الخلط والاضطراب: فأولا، التدفق المستمر في المصطلحات، الناجم عن التنوع الهائل في المجالات السيميائية، حشر المترجم العربي في إحدى موقفين، إما في موقف الحاجز عن متابعة الترجمة والنقل، وإما في موقف العابث الذي يلهو في إلقاء الكلمات الرديفة اعتباطيا. وثانيا، إهمال التراث، إن لم يكن جهله، في علوم الدلالة والمنطق والبلاغة وأصول التفسير، جعل الباحث العربي يستحدث مصطلحات غريبة أدت إلى تشويش في الفهم بدلا من التواصل المطلوب.

هذه أمثلة على بعض الترجمات المطروحة:

فالعلم نفسه أي الـ Sémiotics يترجم بـ: السيمياء، السيمية، السيميائية، السيميوطيقا، السيميولوجيا والرموزية. والأفضل «السيمياء» لأنها كلمة قديمة متعارفة على وزن عربي خاص بالدلالة على العلم. أما التفرقة بين السيميوطيقا والسيميولوجيا فلم تعد قائمة بعد أن قرر المؤتمر العالمي للسيمياء بتبني مصطلح الـ Semiotics.

Code: كودة، سنن، دستور، شيفرة. واللفظة الأولى هي الأصلح، لأن كلمة «سنن» مقصورة على الشرع وكلمة «دستور» على الحقوق، و«الشيفرة» على الكودة السرية.

Sign: علامة، دليل. فكلمة «دليل» التي جرى استعمالها عند المغاربة تؤدي إلى الالتباس، لأن معناها الشائع هو البرهان عامة، وقد تستعمل بمعنى الشيء الدال. وسبب الخلط في هذه الترجمة هو أن ابن سينا يستعمل في المنطق تعبير «قياس أو برهان الدليل» مرادفا للتعبير الفرنسي «La preuve du signe». لكن المثل الذي يرد في هذا السياق وهو أن «هذه المرأة هي ذات لبن، إذن قد ولدت» يشكل قرينة بالمعنى الخاص وليس علامة بالمعنى العام.

Signal: إشارة، علامة. والأصح إشارة لأن الـ Signal هو من صنف الإشاريات (المبهمات) Deixis.

Indice: (كلمة فرنسية) قرينة مؤشّر، أمارة. لكن كلمة «أمارة» غير صائبة إذ لا تختص بعلامة المجاورة بل تطلق على كل علامة ظنية.

Interpretant: تعبير، مؤوِّل.

Semiosis: تسويم، سيأمة، سيميوزس، سمطقة.

Rhema: تصور، مفرده، خبر. والواضح أن كلمة «خبر» غير مقبولة لأن الـ «Rhema» هي القول الناقص مبتدأً كان أم خبراً.

Performatif: إنشائي، إنجازي، إيدائي. وكلمة «إنشائي» هي اللفظة المتداولة عند البلاغيين والأصوليين في الأبحاث التي تدور حول نظرية الأفعال الكلامية.

الخ...

الهوامش

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص٤٨٨ .
(٢) المرجع ذاته، ص ٤٨٧-٤٨٨ .
(٣) الجرجاني، حاشية على شرح الشمسية، ص١٧٦ .
راجع أيضا كتابنا: علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة.
(٤) لمزيد من التفاصيل، راجع كتابنا: تيارات في السيمياء، دار الطليعة.
(٥) انظر: Sémiotik, Allgemeine Theorie der Zeichen
(٦) راجع: Trattato di semiotica Generale
(٧) راجع بحثهما: «Nonverbal Behavior in Psychotherapy Research»
(٨) انظر كتاب: Kinesics and context
(٩) انظر على سبيل المثال: دروس في السيميائيات، حنون مبارك، دار توبقال. تيارات في السيمياء، عادل فاخوري، دار الطليعة.
(١٠) ومنها مثلا: المقالات المترجمة في كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار إلياس العصرية.
وترجمة رئيف كرم لكتاب كير إيلام: سيمياء المسرح. المركز الثقافي العربي.
وترجمات انطوان أبي زيد لكتب أمبرتو إكو.
وكذلك ترجمة بعض مؤلفات رولان بارت الخ.

السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير

محمد إقبال عروي

تصدير

«إذا كان من الممكن اعتقاد ضرورة تأسيس العلوم على تصورات واضحة وبينة، كما هو الحال في بداية القرن العشرين، فإن هذا اليقين يعرف تراجعا في الآونة الأخيرة، فأمام تعدد الحقول المعرفية، ليس أمام الباحث من سبيل سوى مضاعفة الفرضيات والقبول بتعديل معارفه أو إقصائها، عبر تفسيرات وشروح أكثر دقة، متى كان ذلك في صالح البحث العلمي».

جون كلود كوكي «Jean Claude Coquet» ١٩٧٢

تحديد المفاهيم

لا تنبع قيمة تحديد المفاهيم من التقاليد الراسخة في مجال البحث العلمي فقط، وإنما لأن تحديد المفاهيم هو تحديد للأرضية التي يقف عليها الدارس، وتأطير للرؤية المنهجية التي تحكم تحليله وأدواته. وهو، أولا وأخيرا، ضمان للتواصل المنضبط، مادامت المفاهيم والمصطلحات «عرفا خاصا»[1] بين قوم مخصوصين، ولا معنى لهذه الخصوصية، إن لم يكن الدارسون ـ داخل حقل معرفي معين ـ على وعي تام بمفاهيمهم وأدواتهم ومناهجهم.

أ - مفهوم السيميائيات وما يتصل بها:

١ - مفهوم السيميائيات

أجمعت مختلف المعاجم اللغوية والسيميائية على أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا

عرّفهـا كل من «تودوروف»(٢) و«كريماس»[٣] و«جوليا كريستيفا»[٤] و«جون دوبـوا»[٥] و«جـوزيف راي ـ دوبوف»[٦].

وتعتبر السيميائيات علما حديثا بالمقارنة مع غيره من العلـوم، ولم تظهر ملامحها المنهجية إلا مع بداية القرن العشرين، وقد كانت ولادتها مزدوجـة، كما يقول «مارسيلود اسكال»[٧]، ولادة أوربية مـع «سوسير»، وولادة أمريكية مع «شارلز بيرس».

فقد أشار الأول إلى ولادة علم جديد يدرس العلامات، وقال بهذا الصدد:

«يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحيـاة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام، وسـوف نسمى هذا العلم بالسيميولوجيا (من «Semeion» الإغـريقيـة، وتعني «الـدليل») ومن شأن هـذا العلم أن يطلعنـا على كنـه هـذه الـدلائل وعلى القـوانين التي تحكمها. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه لا يمكننـا التكهن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا. إن اللسـانيات ليست سـوى فرع من هذا العلـم العام والقوانين التي ستكتشفهـا السيميولـوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات»[٨].

وفي الفترة نفسها، كـان «بيرس» مشتغلا بإبراز معـالم هذا العلم الجديد دون أن تكـون له معرفـة بما تنبأ به «سوسير»[٩].

بالإضافة إلى هذين الأصلين اللذين أشار إليهما مختلف الـدارسين لتاريخ السيميائيات، بمن فيهـم «جوليا كريستيفا» فقد أضاف «تـودوروف» منابع أخرى تتمثل في مجهودات «إرنست كاسيرر» «Ernest Cassirer» وخاصة في كتـابه «La philosophie des formes symboliques». فقد أورد «كاسيرر» مبـادىء أساسية تبرز اللغة في صـورة أوسع من مجرد أداة للتواصل، ومن آرائه، في هـذا المجال، أن اللغة الشفـوية ليست هي الوحيـدة التي تنعم بهذا الامتياز، امتياز التـواصل، وإنما تتقاسم مع سلسلة أخـرى من الأنظمة التي تشكل مجموعها كون الإنسان، وهذه الأنظمـة هي الخرافة والدين والفن والعلم والتاريخ، وليس العالم سوى تشكيل من هذه الوحدات.

إلا أن مشروع «كـاسيرر» لم ينضج في اتجاه القوة والتماسك، لأنـه كان مشروعـا فلسفيـا أكثر منـه إسهامـا علميا[١٠].

وهناك منبع آخر للسيميائيات في المنطق، ومع أن «بيرس» نفسه كان منطقيا، فإن أفكاره في هذا المجال لم تمارس تأثيرا قويا على المرحلـة التي عاش فيها، وكان علينا أن نتبع مسـاراً آخر ينطلق من «فريجه» «Frege» ويمر عبر «راسل» «Russel» و«كارناب» «Carnap».

وقد أسهم إيريك بوسنس «Eric Buyssens» في هذا المشروع بكتابه «Les langages et les discours» «اللغات والخطاب» الصادر في سنة ١٩٤٣.

ويضيف تودوروف إلى هـذه المنابع، الجهـود المتمثلة في اتجاه اللسـانيات البنيويـة وروادها أمثـال «سابير» «Sapir» و«تروبتسكـوي» «Troubetzkoy» و«جاكبسون» «Jakobson» «وهيلمسليـف» «Hjelmeslev»

و«بنفنيست» «Benveniste». وقد حاول هذا الاتجاه أن يهتم بالمنظور السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للدليل. (١١)

هذه، باختصار، أبرز المنابع التي تنبأت واهتمت بموضوع العلامة أو الدليل داخل الحقل اللساني المعاصر، وقد كان لها دور فعال في تأسيس السيميولوجيا وإبراز حدودها ومجال اشتغالها.

٢- موضوع السيميائيات

توضح «جوليا كريستيفا» موضوع السيميائيات في قولها

«إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، وهو السيميوتيقا (من الكلمة اليونانية «Semeion» أي علامة). (١٢)

ومن خلال هذه القولة، وما أشار إليه «سوسير» سابقا، (١٣) ندرك موضوع السيميائيات، فهي تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب.

وقد لاحظ «جان مارتيني» «J.Martinet» أن مختلف التعاريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح «Signe». (١٤) علامة، وهذا مؤشر واضح على أن موضوع السيميائيات هو العلامة كما أوردنا سالفا.

فما هي العلامة؟؟ وماهي أقسامها؟؟ وكيف تؤدي معناها داخل السياقات اللغوية والاجتماعية؟

يعرف «سوسير» العلامة (أو الدليل) بأنه «وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الآخر». أما الوجهان فهما التصور «Concept» والصورة السمعية «Image acoustique» والتأليف بينهما يعطينا: الدليل الذي يتوفر على مكونين اثنين: الدال والمدلول، وبالجمع بينهما يتكون المعنى إلا أن العلاقة بين الدال والمدلول تعتبر اعتباطية عند «سوسير». (١٥)

أما بالنسبة «لبيرس»، فمن الصعب أن تفهم دراسته للعلامة لأنها وردت في سياق منطقي دقيق يعتمد كثرة التفريعات والتقسيمات التي تخرج بنا عن غرضنا ومع ذلك يمكن القول إن «بيرس» يعرف الدليل بأنه «عبارة عن شيء ما يعوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين، أي أنه يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا أو دليلا أكثر تطورا يسميه «بيرس» مؤولا «Interpretant» للدليل الأول، ويعوض هذا الدليل شيئا معينا هو ما يسميه «بيرس» «موضوع الدليل» «Objet de signe». (١٦)

وهو التعريف نفسه الذي أورده له مارسيلود اسكال في كتابه حول «سيميولوجيا ليبنز». (١٧)

ونتيجة لهذا التعريف، فقد توصل «بيرس» إلى تقسيم العلامة إلى ثلاثة مستويات:

ـ الأيقونة: «Icone»، وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، مثل الصورة الفوتوغرافية.

ـ المؤشر «Index»، وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض، والآثار والطرق على الباب وغيرها.

- الرمز «Symbole» وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، ويطلق عليها «بيرس» اسم العادات والقوانين، وهي عنده أكثر العلامات تجريدا، وما يلاحظ، في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمدلول أو المشار إليه هي علاقة عرفية وغير معللة، مثل البياض ودلالته على الحزن أو الفرح. وهذا من الرموز التي تدرسها الأنثروبولوجيا. [١٨]

وأما بالنسبة «لرولان بارت»، فقد لاحظ غموض مصطلح الدليل، نظرا لأنه لا يقتصر على حقل معرفي واحد، بل يمتد من اللغة إلى اللاهوت إلى الطب والسبيرنطيقا ومن هنا تكمن صعوبة تحديده، أو لنقل إن تعريفه أمر نسبي وخاضع لإجراءات الحقل المعرفي الذي يوظف فيه.

وتجدر الإشارة إلى أن «بارت» احتفظ بثنائية الدال والمدلول عند «سوسير» وأضاف إليها ما أدخله «هيلمسليف» من تفريعات على كل من الدال والمدلول. [١٩]

٣- العلاقة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا

على المستوى التاريخي والمعرفي، استعملت السيميولوجيا مع «سوسير» وانتشرت في الثقافة الأوربية، أما «بيرس» فقد استعمل مصطلح «السيميوطيقا» فكان ذلك أصل الاستعمال في الثقافة الأنجلوساكسونية[٢٠]. إلا أن المصطلحين معا عرفا انتشارا متبادلا، ويكفي أن ندرك أن العلماء الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية لم يبعدوا تماما مصطلح «سيميوطيقا» من كتاباتهم، بل إن الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا سنة ١٩٧٤، والمهتمة بحقل العلامات، اختارت - كتسمية لها - مصطلح «سميوطيقا»، نظرا لانتشاره في الثقافات الأخرى، خاصة الأنجلوساكسونية والروسية[٢١]، مع العلم أن مصطلح السيميولوجيا ظل راسخا بصورة قوية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفعل جهود «رولان بارت» و«مارتيني». [٢٢]

وقد حدد كريماس الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية، بأن جعل «السيميوطيقا» تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة، كنظام اللغة والصور والألوان وغيرها، أما «السيميولوجيا»، فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة، ودون تخصيص لهذا النظام أو ذلك.

وإلى نحو من هذا يذهب «هيلمسليف» «Hjelmeslev» فقد أبقى على مصطلح «سوسير» ولكنه يخصصه بتعريف محدد، وهو «الميتاسيميوطيقا» أي اللغة العلمية الواصفة لمختلف الأنظمة السيميائية.

وبهذا تكون السيميوطيقا فرعا أو موضوعا داخل هذا العلم العام[٢٣]

٤- علاقة السيميائيات باللسانيات

لقد اعتبر سوسير علما أهم من اللسانيات، وذلك واضح في قوله: «إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام، والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات» وقد تمثلت نقطة انطلاق سوسير في المقارنة بين موضوعي هذين العلمين، فإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوعا لها. فإن السيميولوجيا تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي، سواء كانت تلك العلامات لغوية أو غير لغوية.

لكن «بارت» سيعكس الوضعية، وسيعتبر السيميولوجيا فرعا من اللسانيات، يقول في مقدمة كتابه «عناصر السيميولوجيا».

«يجب، من الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست اللسانيات جزءا، ولو مفضلا، من السيميولوجيا، لكن الجزء هو السيميولوجيا، باعتباره فرعا من اللسانيات». (٢٤)*

وذلك راجع، عند بارت، إلى أن «كل نظام سيميولوجي يمتزج، حتما باللغة». (٢٥) «Tout systeme sémiologique se mele de langage»، فلا يمكن الانفتاح على الأنظمة السيميولوجية الأخرى، كالطعام واللباس، ودراسة خصائصها إلا عبر الدليل اللساني الذي يقسم دوالها ويعين مدلولاتها، ومن ثم يبدو لنا، في النهاية، أن تخيل نظام من الصور أو الأشياء التي تستطيع مدلولاتها أن تتواجد خارج اللغة، أمر يزداد صعوبة أكثر فأكثر». (٢٦)

وفي سياق هذا النظام، نتذكر ماقام به الناقد «كريستيان ميتز» «C.Metz» في دراسته عن السينما، حيث لم يتردد في الاستفادة من آليات اللسانيات وإجراءاتها المفهومية والمصطلحية. (٢٧)

وتظهر علاقة السيميائيات باللسانيات في «علاقة التفسير» «R.dinterpretation» بتعبير «بنفنيست»، فانطلاقا من قدرة نظام ما على تفسير نفسه وغيره، أو عجزه عن ذلك، يمكن تقسيم الأنظمة السيميائية إلى مستويين:

- مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها، بل تحتاج إلى وسائط سيميائية أخرى، مثل: الصورة والرمز واللون.

- مستوى الأنظمة القادرة على تفسير نفسها وغيرها، وهو النظام اللغوي. وفي هذا الصدد يقول «بنفنست»:

«على الأقل هناك مسألة أكيدة، وهي أن أي سيميولوجيا للصوت أو اللون أوالصورة، لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابد لها أن تستعير ترجمان اللغة - كواسطة ضرورية - وبالتالي، فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيميولوجيا اللغة». (٢٨)

أما بالنسبة لتودروف، فإن هذه العلاقة التي تجعل السيميوطيقا خاضعة للسانيات، تثير، عنده، شكوكا حول استقلالية السيميائيات، بل حول المبادىء والمفاهيم الأساسية المتداولة حولها، فقد «حوصرت السيميوطيقا، من زاوية ما، من قبل اللسانيات، فإما أن ننطلق من العلامات غير اللغوية التي نجد فيها مكانا للغة (وهذه طريق بيرس)، وإما أن ننطلق من اللغة بغية دراسة أنظمة العلامات الأخرى (وهذه طريق سوسير)، على أننا نوشك أن نفرض على الظواهر المختلفة النموذج اللغوي، ومن هنا يتقلص النشاط السيميوطيقي إلى محاكاة في التسمية، فتسمية الوقائع الاجتماعية المعروفة جيدا بـ «الدال» أو «المدلول» أو «السياقي» أو الاستبدالي» لا تقدم للمعرفة شيئا». (٢٩)

ولكن «كريماس» لا ينظر بمثل هذا التخوف إلى تلك العلاقة التي آلت عند «تودوروف» إلى تسلط للسانيات على السيميوطيقا، وهيمنتها على أدواتها التحليلية، وإنما يعتبرها ضرورة تاريخية تشرط الإنتاج

* لعل الأستاذ د. محمد السرغيني لم ينتبه إلى هذه المسألة، فنسب إلى «بارت» ما حقه أن ينسب إلى «سوسير» فهو يقول: «يفهم بارت السيميولوجيا إذن، على أنها علم عام تعتبر الألسنية جزءاً منه».

العلمي في مجال السيميئيات، مادامت اللسانيات تعتبر منهجا في البحث وموضوعا للدراسة في آن واحد. وفي هذا الصدد، نجده يقول: «لا يتعلق الأمر ــ كما يظن بعضهم ــ بهيمنة غير مناسبة للسانيات على السيميولوجيا، ولكن بالشروط العامة التي تمارس داخلها كل عملية ذات نزوع علمي». (٣٠)

والواقع أن هذه الهيمنة التي تظهر للسانيات على السيميائيات، سواء على مستوى المصطلحات أو الأدوات الإجرائية، لاتعد منقصة لهذا العلم، ويكفي أن نتفحص تاريخ العلوم والمناهج لنلمس بوضوح كيف أن كثيرا من العلوم الوليدة قد استوحت مناهج علوم مكتملة، ولنذكر ـ هنا ـ كيف أن النقد الأدبي في القرن التاسع عشر استوحى، مع «تين» «Taine»، خصائص المنهج العلمي في الطبيعيات. (٣١)

وقد استطاعت اللسانيات نفسها أن تطور من تقنياتها، عندما استمدت من الرياضيات منهجها التجريدي.

فالمسألة، إذن، لا تدرس في إطار الأخذ والاستيحاء، وإنما ينبغي أن تدرس في إطار مدى علمية المناهج الوليدة وقدرتها على دراسة موضوعها دراسة دقيقة.

٥- نقد السيميائيات

من البديهي ألا تسلم السيميائيات من النقد، خاصة لزعمها أنها تحتل مكانة «علم العلوم»، في الوقت الذي لا تزال في طور تأسيس أصولها المعرفية على أرضية ثابتة.

فبالنسبة «لتودوروف»، لا يمكن الحديث عن بناء علمي متكامل، وبالرغم من أعمال «بيرس» و«سوسير» و«إيريك بويسنس» و«ياكبسون» و«بارت» و«هيلمسليف» و«كارناب» وغيرهم، فإن «السيميائيات تظل مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علما أو كيانا. معرفيا مؤسسا تأسيسا سليما». (٣٢)

وقبل «تودوروف»، اعترف «رولان بارت» بأن السيميولوجيا، كما هي في حدودها «ليست فخاميتا فيزقيا، وإنما هي علم من بين علوم أخرى تعتبر ضرورية، لكنها غير كافية». (٣٣)

ويخطو مارسيلو داسكال خطوة إيجابية في إبراز الصورة المعاصرة للسيميائيات، فهي لا تزال ــ عنده ـ في طفولتها، وهي لم تتحول إلى سيميولوجيا واحدة متوفرة على تجانس منهجي ومفاهيمي، ومن ثم «فإن السيميولوجيا لاتزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم». (٣٤) وقد رصد تعارض المدارس السيميائية في مستويين:

ـ المستوى الأول: في النظريات والمقترحات السيميوطيقية.

ــ المستوى الثاني: وهو الأهم، ويتمثل في التصورات التي تحدد مجال السيميوطيقا، وما هو داخل في مجالها، وما هو خارج عنها. (٣٥)

وبالإضافة إلى هذا النقد الموجه إلى الجوانب النظرية في السيميائيات، فإن الجانب التطبيقي للمنهج السيميائي لا يخلو، هو الآخر، من انتقادات، وسنرى أثناء عرضنا للمنهج، كيف أنه أضحى مغرقا في التجريد والمنطق، خاصة مع مفهوم المربع السيميائي.

ثم إن المنهج السيميائي تحول في كثير من التجارب، إلى إسقاطات آلية لا نكاد نعثر معها على خصوصية النصوص المطبق عليها، فعاملية «كريماس»، مثلا، نبحث لها عن تحقق في هذا النص أو ذاك، دون أن نفكر ـ لحظة ـ في إمكانية وجود نصوص لا تستجيب لتلك العاملية بصورتها المغلقة.

٦- خصائص المنهج السيميائي

مهما تعددت جوانب المنهج أو اتسعت أصوله وفصوله، فإنه يظل محتفظا بخصائص عامة تحكم مختلف عناصره، وتطبع سائر أدواته المنهجية والإجرائية.

ولا يخرج المنهج السيميائي عن هذه القاعدة فإن له، هو الآخر، خصائص عليها يتكيء، وبها يتميز. أولى هذه الخصائص أنه منهج داخلي محايث[٣٦]، ويعني ذلك أنه يرتكز على داخل النص، باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا ترقى ـ حسب هذا النوع من النقد الذي يتشكل وينتشر في سياق ثقافي وحضاري موسوم بخصوصيات جوهرية ـ إلى مستوى تأسيس معنى عميق للنص. وبالتالي، يتعين الركون إلى شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وجمل.

والواقع أن مبدأ المحايثة يرتد إلى الدراسات اللسانيات. وذلك مع مبدأ الاستقلالية الذي تحدث عنه «سوسير». ثم مبدأ المحايثة مع «هيلمسليف».

وقد انطلق مبرر قيامه في تلك الدراسات من الإشكال الآتي: إذا كان موضوع اللسانيات هو الشكل، فإن أي استعانة بالوقائع «خارج لسانية» ينبغي أن يقصى، لما له من انعكاس سلبي على تجانس الوصف اللغوي.

ويظهر، مع النظرة السطحية، أن مبدأ المحايثة في غاية البساطة والوضوح، إلا أنه يثير إشكالات نظرية ونقدية وزعت ساحة النقد الأدبي إلى اتجاهات ومذاهب شتى. ذلك أنه يثير إشكالا مرتبطا بفضاء وجوده، إذ لم يتفق حول مكان المحايثة، فهل هي موجودة داخل البنيات النصية، وما على الناقد إلا محاولة اكتشافها ووصفها وتوضيح أشكالها؟ أم أنها لا تتعدى الوجود الذهني النظري، ومن ثم فهي بناء يشيد من قبل العقل الإنساني؟؟ إن الأمر، في نظر كريماس، شبيه بالإشكال الوارد حل مبدأ «الديالكتيك»، فمع التسليم بوجود هذا المبدأ، يبقى السؤال مشروعا حول مكان وجوده: هل يقع داخل الأشياء أم داخل الأذهان؟؟

وثاني خصائص المنهج السيميائي أنه منهج بنيوي، وهذا واضح من خلال الخاصية السالفة، كما أنه يبرز أثناء استقراء المصطلحات الفاعلة في هذا التحليل، فالاهتمام بداخليات النص ماهو إلا توجه بنيوي، والحديث عن «البنية»، و«البنية السطحية»، و«البنية العميقة»، و«النظام»، و«العلاقات»، كل هذه المصطلحات ازدهرت مع النقد البنيوي، واكتسبت كثيرا من الفعالية.

ولنأخذ على سبيل المثال مصطلح «العلاقات»، فمن المؤكد لدى البنيويين واللسانيين عموما أن المعنى لا يقوم إلا بواسطة الاختلاف... وهذا الاختلاف يفترض وجود نسق مبنين من العلاقات بين عناصر عدة لا يمكن أن تأخذ معناها، أو تكون دالة، إلا من خلال شبكة العلاقات التي تقوم بينها... تلك الشبكة التي تشكل هندسة للمعنى أو شكلا للمحتوى تتخذه البنيوية مجالا للتحليل.

أما ثالث هذه الخصائص، فإنها تنبع من طبيعة الموضوع الذي تدرسه السيميائيات ـ والسيميائيات الأدبية بوجه خـاص ـ، فمن المعلوم أنها تهتم بالخطـاب في بعده السردي فتتجاوز، بذلك، حـدود الاهتمام بالجملة، باعتبارها أكبر وحدة لسانية كما تفعل اللسانيات.

ففي الوقت الذي «تهتم فيه اللسانيات بأمر تكـوين الجمل وإنتاجها أو القدرة الجملية، فإن السيميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها. . . أو بالقدرة الخطابية».

وكنتيجة لهذه الخاصية، فإن السيميائيات تنعت بأنها «نصية». (٣٧)

ب ـ مفهوم الترادف

١ - الترادف لغة

تقدم المعاجم العربية للترادف المعطيات الآتية:

«ردف من الردف، هو ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئـا، فهو ردفه. . . وإذا تتابع شيء خلف شيء، فهـو الترادف، ويقال: جـاء القـوم رداف، أي بعضهم يتبع بعضـا. وفي حديث بـدر: «فأمـدهم بألف من الملائكة مردفين»، أي متتابعين يردف بعضهم بعضا، وترادف الشيء: تبع بعضه بعضا، والترادف: التتابع. وأرداف النجوم تواليها وتتابعا، وأردفت النجوم أي توالت». (٣٨)

فهذه المعاني تؤكد أن الترادف يلحظ فيه جانب التتابع والتوالي في الزمان والمكان والهيئة. وسنستحضر هذه المعاني أثناء عرض التصورين القديم والحديث للترادف.

٢ - الترادف في التصور اللغوي القديم

يحتفظ التصـور القديم للترادف بمـوقفين يبدوان متعـارضين في ظاهـر التحليل، لكن النظر المتأني الـذي يعمد إلى تحرير القول في الخلافات تحريرا دقيقـا، يكشف بأن الخلاف يكاد يكون لفظيا، أو على الأقل خلافا جزئيا يأتي نتيجة اختلاف زوايا النظر.

ـ الموقف الأول:

يعرف مـوقف الإنكار ـــ إنكار القول بـالترادف ـ صياغتـه الأولى مع «ابن فارس» الـذي يحيل على أستاذه «ثعلب». والمطلع على كلامه يـدرك أنه ينكر وجود الترادف في اللغة. يقول: «وسمي الشيء الـواحد بالأسماء المختلفة نحو السيـف والمهند والحسام. والذي نقولـه في هذا: إن الاسم واحد وهو «السيف»، ومـا بعده من الألقاب صفات. . . ومذهبنا أن كل صفة منها فمعناها غير معنى الأخرى». (٣٩)

ويرفض مـذهـب من يعتبر تلك الكلمات، وإن اختلفت ألفاظهـا، ترجع إلى معنى واحـد، ويورد بعض الأمثلة للتدليل على رفض الترادف.

فإذا كـان يجوز في اعتقاد البعض أن نفسر «قَعَدَ» بـِ «جَلَسَ»، فهذا غير صحيح، «لأن في «قعـد» معنى ليس في «جلس»، ألا ترى أنـا نقول: قام ثم قعد، وأخذه المقيم والمقعـد، وقعدت المرأة عن الحيض. . . ثم نقول: كـان مضطجعا فجلس، فيكـون القعود من قيـام، والجلوس عـن حالة دون الجلـوس، لأن الجلس: المرتفع، فالجلوس ارتفاع عما دونه». (٤٠)

فالاحتكام إلى التركيب والسياق أدى إلى رفض القول بالترادف، وهذا ما نود إلقاء الضوء عليه أكثر، لأنه يساعد على تضييق دائرة الخلاف بين المثبتين للترادف والمنكرين له وفق ما سيرد في تصور المحدثين قريبا.

- الموقف الثاني

هو موقف الإقرار بوجود الترادف، ويعرف انتشارا بالقياس إلى الموقف السابق، إذ قال به خلق كثير، في مقدمتهم «سيبويه» الذي يقول متحدثا عن خصائص العربية: (اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين... واختلاف اللفظين والمعنى واحد، نحو: ذهب وانطلق....). (41)

وإلى هذا ذهب «فخر الدين الرازي» في «المحصول» محاولا الاقتراب أكثر من تحرير القول في مسألة الترادف. وذلك من خلال إشارته إلى ضرورة إضافة قيد «الاعتبار الواحد» إلى تعريفه. يقول: «الألفاظ المترادفة هي الألفاظ المفردة الدالة على مسمى واحد باعتبار واحد. واحترزنا بقولنا «باعتبار واحد» عن اللفظين إذا دلا على شيء واحد باعتبار صفتين كالصارم والمهند، أو باعتبار الصفة وصفة الصفة، كالفصيح والناطق». (42)

وهو احتراز جوهري، لأن الترادف، حين يحتمي بالصفات، فإنه لابد له من استحضار اعتبارات عدة تجعل اللفظ الثاني الذي هو صفة لا يتماهى كلية مع اللفظ الأول الذي هو اسم. وسنحتاج إلى هذا القيد في مقبل التحليل.

وناقش الرازي المنكرين حول جواز وقوعه، أو وقوعه فعلا، ورد رأي من يعتبر الترادف مخلا بالفهم، أو محدثا لمشقة الحفظ. (43)

وفي سياق جرده لمختلف الآراء، ينقل «السيوطي» عن «التاج السبكي» قوله بالترادف. (44) ويسهم «ابن تيمية» في إثارة الموضوع، فيعتبر أن هناك أسماء تقع بين المترادفة والمتباينة، وهي المتكافئة، ويمثل لها بأسماء الله الحسنى وأسماء الرسول عليه السلام، وأسماء القرآن، «فإن أسماء الله كلها تدل على مسمى واحد، وكل اسم من أسمائه يدل على الذات المسماة، وعلى الصفة التي تضمنها الاسم، كالعليم يدل على الذات والعلم، والقدير يدل على الذات والقدرة، والرحيم يدل على الذات والرحمة، وإنما المقصود أن كل اسم من أسمائه يدل على ذاته، وعلى ما في الاسم من صفاته، ويدل أيضا على الصفة التي في الاسم الآخر بطريق اللزوم». (45)

وفي سياق حديثه عن اختلاف أقوال السلف في التفسير، وهذا أمر مهم، لأنه يربط الترادف بالحقل التفسيري كما سنرى لاحقا، يقر ابن تيمية بأنهم يعبرون عن المعاني بألفاظ متقاربة توهم بالترادف، وساقه ذلك إلى اعتبار الترادف قليلا في اللغة: «وأما في ألفاظ القرآن فإما نادر وإما معدوم. وقل أن يعبر عن لفظ واحد بلفظ واحد يؤدي جميع معناه، بل يكون فيه تقريب لمعناه». (46) وهذا إدراك دقيق للإشكالية، فهناك نوع من الترادف لو سمي تقاربا لكان أحسن، ومن أمثلته، أن يفسر قوله تعالى: «يوم تمور السماء مورا» بالحركة و«أوحينا إليه» بالإعلام أو الإنزال.. و«لاريب فيه» بلا شك فيه... فكل هذا تقريب، وإلا فالريب غير الشك، لأن فيه اضطرابا وحركة. (47)

ويضيف ابن تيمية مصطلحا آخر وهو «التضمن»، أي أن الألفاظ تتضمن معاني ألفاظ أخرى، فالريب يتضمن معنى الشك ويتجاوزه إلى حالة الاضطراب، والحركة.(٤٨)

وهذا التصور الذي يقول بالترادف على مستوى التقريب والتضمن، ينسجم، في جانب منه، مع تصور ابن فارس الذي يذهب إلى أن في «جلس» معنى ليس في «قعد»، وإن كان اللفظان يشتركان في عناصر محددة، وهو التصور الذي تذهب إليه الدراسات اللغوية الحديثة. فضلا عن كونه ينسجم مع مفهوم الترادف لغة. وكأن الألفاظ تتوالى وتتابع في دلالتها على مسمياتها فتأخذ كل واحدة من أختها قسطا من المعنى يحصل بسببه الترادف المعنوي

٣- مآل التصور العربي للترادف لدى المحدثين

يغلب على الدارسين، داخل حقل الدراسات اللغوية العربية الحديثة، القول بالترادف، وهذا ما نجده عند محمد المبارك(٤٩)، وإبراهيم أنيس(٥٠)، وصبحي الصالح(٥١)، وعبد الواحد وافي(٥٢) وغيرهم. وهم لا يقدمون تصورا جديدا للظاهرة، بقدر ما يركزون على تأكيد أمر الترادف وإبراز وظائفه التي تدل على ثراء اللغة العربية.

ويذهب دعاة المنهج الأدبي في التفسير(٥٣) إلى إنكار الترادف في اللغة والقرآن، منطلقين من المبدأ الذي صاغوه، «وهو أن أي لفظ لا يمكن أن يقوم غيره مقامه».(٥٤)

وتأسيسا على هذا المبدأ، يشهد استقراء ألفاظ القرآن، عند أصحاب المنهج الأدبي في التفسير، أن «القرآن يستعمل اللفظ بدلالة معينة لا يمكن أن يؤديها لفظ آخر في المعنى الذي تحشد له المعاجم وكتب التفسير عددا قل أو كثر من الألفاظ».(٥٥)

وقدمت عائشة عبدالرحمن ـ المطبقة الوفية لخطة المنهج الأدبي في التفسير عند أستاذها الخولي ـ نماذج كثيرة من القرآن تؤكد ما ذهب إليه المحققون من أهل اللغة في إنكار القول بالترادف، خاصة في لغة واحدة، مستندة، في ذلك، إلى ما ذهب إليه أبوهلال العسكري من أن «ما يجيء في لغة واحدة، فمحال أن يختلف اللفظان والمعنى واحد، كما ظن كثير من النحويين واللغويين، وإنما سمعوا العرب تتكلم بذلك على طباعها وما في نفوسها من معانيها المختلفة، وعلى ما جرت به عادتها وتعارفها، ولم يعرف السامعون تلك العلل والفروق، فظنوا ما ظنوه من ذلك، وتأولوا على العرب ما لايجوز في الحكم».(٥٦)

ووصلت إلى أن هناك فروقا دلالية بين الأزواج الآتية. (الرؤية والحلم)، (آنس وأبصر)، (النأي والبعد)، (حلف وأقسم)، (تصدع وتحطم)، (الخشوع والخشية)، (الخضوع والخوف)، (زوج وامرأة)، (أشتات وشتى)، (الإنس والإنسان) و(النعمة والنعيم).

ويستحسن تقوية التمثيل بالإشارة إلى بعض المعطيات المتعلقة بأحد أزواج المجموعة السابقة.

فقد ذهبت إلى أن التصدع في الاستعمال القرآني لا يراد به التحطم، واستدلت على ذلك بكلام نلخصه فيما يلي:

فالتصدع من الصدع، والأصل فيه الشق في الأجسام الصلبة، ويستعمل مجازا في الصداع كأنه شقاق في الرأس من الألم، ويستعمل معنويا في التصدع بمعنى التفرق والتمزق.

أما الحطم، فأصلـه، الهشم مع الاختصاص بما هـو يابس وإن لم يكن صلبا، كـالحطام وبـاستقراء مظان استعمال لفظ «الحطـم» في القرآن، ظهر لها أن المواضع الستـة التي ورد فيها تـدل على التهشيم مع العنف والقسوة . . . ومن ثم، فهو «غير التصدع للجبل الصلب في آية الحشر(٥٧)، وصـدع الأرض في آية الطارق (٥٨)، (٥٩)».

ومـا يـلاحظ على هـذا التخـريج أن هنــاك عنـاصر مشتركـة بين «تصـدع» و«تحطم» في عمليـة التهشيم والانكسار، وإن استقلت كل مفردة، بعد ذلك، بدلالة خـاصة، وهذا الذي كان على المفسرة أن تشير إليه، وهو ما سنقف عنده في سياق عرضنا للتصور السيميائي لظاهرة الترادف.

وهم ينهجـون ذلك السبيل إيمانا منهم بأن للقـرآن معجمه الخاص الـذي لا يجوز أن يحتكم في تفسيره إلى غيره، ومن ثم لا مبرر لـلاعتراض عليهـم بإمكـانيـة وقـوع الترادف في بعض الصيغ والألفــاظ. تقـول بنت الشاطىء : «والقـول بدلالة خاصـة للكلمة القرآنيـة، لا يعني تخطئة سائر الدلالات المعجميـة، كما أن إيثار القرآن لصيغة بعينها، لا يعني تخطئة سواهـا من الصيغ في فصحى العربية، بل يعني أننا نقدر أن لهذا القرآن معجمه الخاص وبيانه المعجز، فنقول إن هذه الصيغة أو الدلالة قرآنية، ثم لا يعترض علينا بأن العربية تعرف صيغا ودلالات أخـرى للكلمة»(٦٠). دون أن تدري بأن مثل هذه الأحكـام من شأنها أن تنسف أهم لبنة في صرح المنهج الأدبي الذي يستندون إليـه، لأن ذلك يتعارض مع ضرورة العودة بدلالة الألفـاظ القرآنية إلى زمن نزول الوحي، بـاعتبار أن الألفاظ لا يمكن أن تفسر لدى المخاطبين وتمثل لـديهم إلا عبر مفردات تقترب منها في الدلالـة، وهذا هو معنى الترادف لغة واصطـلاحا، وهو مـاقام به ابن عبـاس رضي الله عنه، عندمـا كان يفسر اللفظة القـرآنية بمرادفهـا في العربيـة، ثم يستدل على صحة تفسيره بـالشعر العـربي، وهو ما تشهـد به «مسائل ابن الأزرق» التي اهتمت برعايتها بنت الشاطىء، إن صحت نسبتها متنا وسندا.

جـ- التحليل السيميائي لظاهرة الترادف

أشرنا سابقا إلى أن السيميائيات تهتم بالعلامة اللغوية ـ وغير اللغوية ـ من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين الماديـة والنفسية التي تحكمهـا، وتتيح إمكانية تمظهـرها داخل التراكيب والسيـاقات اللغوية والاجتماعية.

وداخل النظام اللغـوي، حاول السيميائيون دراسـة خصائص اللغة، وطـرق الدلالة، والعلاقـة الموجودة بين المعجم والتركيب، واهتموا بعـلاقة اللفظ بمدلولـه، وأدركوا أن المفردات تتكون من مجموعـة من العناصر يضبطها المعجم، ولكنها، عندما تتعالق مع مفردات أخرى داخل تركيب محدد، فإنها تستقبل سمات جديدة لا يتوفر عليها معجم تلك المفردات منفصلة عن بعضها البعض.

وقد استعملـوا في إبراز هذه المعطيات مصطلحـات جديدة تحتـاج إلى فضل بيان. فاللفظة الـواحدة تتضمن مجمـوعة من السمات أطلقوا عليهـا مصطلح «Semes» أي معانـم، جمع معنم، وهو «الـوحدة الصغـرى للـدلالـة» (٦١). فلفظ «الكرسي» ـ مثلا ـ يضم المعـانم الآتية : «له مسنـد»، «له أرجل»، «لشخص واحـد»، «للجلوس»، أمـا لفظ «الأريكة»، فهـو يضم، إلى جانب المعـانم السابقـة، معنم جديد وهو «له يدان». (٦٢)

ولفظ الخشية يضم المعانم الآتية: «شعور»+«متوجه نحو المستقبل». أما لفظ «الندم»، فهو يضم المعنم الأول «شعور» «متوجه نحو الماضي».

إن الأمثلة السابقة تبرز أن الألفاظ تتوفر على مجموعة من السمات، أو المعانم وكلما دخلت سمة جديدة، أتيح للدارس أن يميز، بموجبها، بين الألفاظ، وهذا يدل على أن للمعانم وظيفة اختلافية، أي أنه بواسطة الاختلافات الحاصلة بين المعانم، نستطيع أن نميز بين الألفاظ، وبالتالي، يمكن إنتاج الخطابات.[٦٣]

وقد ساعد على هذا الأمر قيام تحليل في الدراسات الفونولوجية واللغوية، سمي بالتحليل المعنمي أو المكوني[٦٤]، يسعى إلى البحث في مختلف السمات التي تميز بين الحروف والمفردات على المستوى الصوتي، إلى درجة يمكن الحديث عن علاقة تشاكلية بين مستوى الشكل ـ الحروف والأصوات ـ، ومستوى المحتوى ـ الدلالة. وتأكيدا لهذا التشاكل يقول كورتيز «إن التحليل المعنمي يبدو مشابها تماما للوصف الفونولوجي»[٦٥]

ومما يلاحظ، بصدد دراسة الألفاظ دراسة معنمية، أن بعض التعابير تضفي على اللفظة معانم ملائمة وسمات جديدة لا نجدها في معجم تلك اللفظة. وهذا يدل على أن السياق يمارس دورا في إضافة معانم ملائمة وسمات جديدة إلى الألفاظ أثناء التركيب.

وتوضيحا لهذه الحقيقة، يقدم بعض الدارسين الأمثلة الآتية:

ـ هناك عاصفة في الجبال.

ـ هناك عاصفة بين هؤلاء الناس.

فالعاصفة الأولى تتوفر على معانم محددة وهي «عنصر طبيعي»+«له دلالة على الاضطراب الجوي». أما العاصفة في المثال الثاني، فهي تستوعب سمة جديدة لا تتوفر في المعانم السابقة، وهي التي تتيح إمكانية التوافق السياقي والمعنوي بين «العاصفة» و«الناس»، ألا وهي: «نقاش حاد».[٦٦]

والمعجم لا يقدم هذه السمة الجديدة، وإنما هي من إضافات السياق، ولذلك فقد ميز السيميائيون بين نوعين من المعانم: معانم ثابتة في بنية اللفظة سموها «معانم نووية»[٦٧] «Semes Nucleaires»، وأخرى متحولة ومتغيرة من سياق لآخر، أطلقوا عليها مصطلح «معانم سياقية» «Classémes».[٦٨]

ولو حاولنا ربط هذا التحليل بظاهرة الترادف، فإننا نلاحظ أن كل مفردة تتوفر على سمات معينة، وعندما يروم الدارس تفسيرها بمفردة أخرى، فإنه يراعي أكبر قدر ممكن من التشاكل الحاصل بين معانم اللفظة المفسرة واللفظة المفسرة، ويبعد أن يكون ذلك التوافق تاما وشاملا لجميع المعانم والسمات، لذلك يذهب «كريماس» ـ وآخرون ـ إلى أنه لا يوجد هناك ترادف بمعنى التطابق التام والكلي، وإنما نتوفر على ترادف جزئي «Synonymie partielle»، أو شبه ترادف[٦٩]، «Parasynonymie» أو «Quasisynonymie».[٧٠]

وإذا كان من المستبعد الحديث عن الترادف بالمعنى التام، فلا أحد، يقول كريماس وكورتيز، يشك في وجود ترادف معنمي بين الكثير من المفردات، ففعل «Craindre» ـ أي خشي من، أو خاف من. . وفعل «Redouter» ـ بمعنى خشي من، أو خاف من. . . ـ يتضمنان، على الأقل، معنما مشتركا بينهما، يدعى نواة معنميـة، «Noyau Sémique»، وهو الـذي يتيح لهذين الفعلين أن يحل أحدهما محل الآخر في عديد من السياقات.[٧١]

ولا نريد أن نساير الموجة التي تحاول أن ترد كل اكتشاف في عالم الفكر والثقافة المعاصرة إلى أصول تراثية، وإنما نشير إلى أن ما يذهب إليه السيميائيون المعاصرون واللسانيون بصفة عامة، هو ماكان يرغب في قوله كل من ابن فارس وابن تيمية، فعندما يصرح الأول بأن في «قعد» معنى ليس في «جلس» إنما أراد القول إن هناك سمات مشتركة بين الفعلين، لكن كل واحد منهما ينفرد بمعانم لا يتوفر عليها الآخر.

أما ابن تيمية، فقد وصف ظاهرة الترادف بأنها أمر تقريبي، يقول: «. . . وقل أن يعبر عن لفظ واحد بلفظ واحد يؤدي جميع معناه، بل يكون فيه تقريب لمعناه»(٧٢)، ووصف تفسير «الريب» بالشك بأنه «تقريب»(٧٣) وحديثه عن التضمن ـ سابقا ـ يعني أن الألفاظ تستوعب معانم تكون متضمنة في مترادفاتها، وبذلك يجوز تفسير الواحدة بالأخرى.

بل إن هذا الوعي نجده عند الفلاسفة والمناطقة، ففي معرض حدهم لماهيات الأشياء والأنواع، كانوا يركزون على ما يسميه الغزالي «مجموع الذاتيات المقومة للشيء»، إذ يوجبون على من يتصدى لذلك أن «يذكر جميع الذاتيات(٧٤) المقومة (للشيء) حتى يكون مجيبا، وذلك بذكر حَدِّه، فلو ترك بعض الذاتيات لم يتم جوابه، فإذا أشار إلى خمر وقال: ماهو؟ فقولك: شراب، ليس بجواب مطابق، لأنك أخللت ببعض الذاتيات وأتيت بما هو الأعم، أي المشترك بين الخمر والماء، بل ينبغي أن تذكر: «المسكر». . . والمقصود أنه يجب أن تذكر ما يعمه وغيره وما يخصه، لأن الشيء هو باجتماع ذلك، وبه تحصل ذاته»(٧٥).

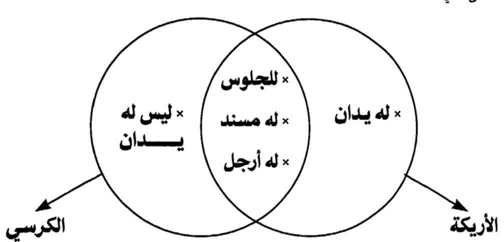
ومجموع الذاتيات هو ما تسميه السيميائيات بالمعانم، ومثال الخمر ينسحب على سائر الألفاظ، ففي كل مفردة ذاتيات تشترك مع غيرها، لكنها تستوعب، في الوقت نفسه، سمات خاصة بها، تظهر داخل كل سياق، وهو ما اهتدى إليه الزركشي في قاعدة له حول الترادف تقول: «ولهذا وزعت، أي الألفاظ، بحسب المقامات، فلا يقوم مرادفها فيما استعملت فيه مقام الأخرى، فعلى المفسر مراعاة الاستعمالات والقطع بعدم الترادف ما أمكن، فإن للتركيب ـ أي السياق ـ غير معنى الأفراد ـ أي اللفظة مفردة ـ ولهذا منع كثير من الأصوليين وقوع أحد المترادفين موقع الآخر في التركيب، وإن اتفقوا على جوازه في الإفراد». (٧٦)

وعندما حاول التفرقة بين ألفاظ يظن بها الترادف، لم يجد إلى ذلك سبيلا إلا بالاستعانة بمقولة «التقريب» و«التضمن»، فالفرق بين «الخوف» و«الخشية» فرق مراتبي، إذ الخشية أعلى من الخوف، والفرق بين «الشح» و«البخل» هو أن البخل داخل في الشح متضمن فيه، والشح أشد البخل، بمعنى أنه يستوعبه و يتجاوزه إلى معانم أخرى، والفرق بين «التمام» و«الكمال»، أنهما، وإن اشتركا في مقوم إزالة النقصان، فإن الأول لإزالة نقصان الأصل، أما الثاني، فهو لإزالة نقصان العوارض بعد تمام الأصل. (٧٧)

ومما لاشك فيه أن دراسة بقية أمثلته دراسة دقيقة، تؤدي إلى نتائج تنسجم مع التصور الحديث للترادف.

إن القول بوجود الترادف أو عدم وجوده يحتاج إلى تحرير القول تحريرا دقيقا، إذ من المحتمل أن يكون الخلاف لفظيا، ولعل ماكان يقصده النفاة هو تأكيد وجود معانم خاصة بكل مفردة، وانطلاقا من التحليل الحديث، يظهر بأن من يقول بالترادف إنما يقصد به وجود معانم مشتركة بين لفظين، دون أن ينكر إمكانية وجود معانم خاصة بكل منهما تبرز داخل سياق تركيبي معين.

ولو حاولنا أن نرسم العلاقة بين المثالين اللـذين أوردهما «جون دوبوا» سابقا، وهما الكرسي والأريكة، على الشكل التالي:



لأمكن القول إن النفـاة للترادف ينظرون إلى العناصر التي بقيت خـارج دائرة التقاطع، أما من يثبتـه، فإنه يركز نظره على دائرة التقاطع في المقام الأول.

وإذا اتضح هذا الأمـر، علمنا أنه بـالإمكان التوفيـق بين النظرتين، لأن كل واحدة منهما لا تنفي إمكـانية الأخرى، بل إن الاختلاف المتوهم قمين بأن ينحصر في دائرة اختلاف زاوية النظر ليس إلا.[٧٨]

ثم إن مجال التفسير محتاج ـ ضرورة ـ إلى الاستعانة بالألفاظ التقريبية التي بإمكانها أن توضح معنى اللفظة المراد شرحها، وإلا بطلت عملية التفسير نفسهـا وأصبحت مستحيلة[٧٩]. وقد تستحيل معهـا عملية فهم الخطاب نفسه، ولا يخفي ما وراء هذا المنهج من تعطيل قد يهدر الهدف الأول من نزول القرآن. يقول ابن القيم «. . . فإن هذا لـوصح لم يحصل لأحد العلم بكلام المتكلـم قط، وبطلت فائدة التخاطب، وانتفت خـاصية الإنسان، وصار الناس كالبهائم، بل أسوأ حالا».[٨٠]

وإذا صحت مسائل ابن الأزرق، فإنها تكشف عن دور الألفاظ المتقاربة في تحديد دلالة المفردات، إذ كان ابن عباس ــ رضي الله عنـه ـ يعمد إلى أقـرب لفظة تؤدي أكبر قـدر من معاني اللفظـة مجال التفسير، مطمئنا بذلك إلى أنـه يقوم بوظيفة تفسيريـة لا يستقيم أمر التفسير بدونها، ومن ثم، فسر العديـد من الألفاظ تفسيرا «ترادفيا»، ـ بالمعنى التقريبي للترادف ـ وللتدليل على ذلك، نسوق نماذج ضمن الجدول الآتي:[٨١].

اللفظ المراد تفسيره	اللفظ المفسر له
الوسيلة	الحاجة
المنهاج	الطريق
الينع	النضج
الأثاث	المتاع
القاع الصفصف	الأساس المستوي
خوار	صياح
الشواظ	اللهب
أمشاج	اختلاط ماء الرجل وماء المرأة
السمود	اللهو
النحب	الأجل
العضد	المعين الناصر
الصّرُّ	البرد

فهذه النماذج تدل على أن اللجوء إلى الترادف أمر تفرضه ضرورة التواصل التفسيري، وتبقى، بعد ذلك، لكل لفظ سمته الخاصة التي تبرز داخل السياقات الخاصة.

أما نفي الترادف جملة وتفصيلا، فإنه، إن جوزه العقل، لايقوى على مواجهة ما تفرضه العملية التفسيرية، وسواء سمي ذلك ترادفا أو غيره، فإنه لا يغير من حقيقة الأمر شيئا، ويوشك أن تصدق عليه قاعدة «لا مشاحة في التسمية بعد فهم المعنى». (٨٢)

والجدير بالذكر أن رفض أصحاب المنهج الأدبي في التفسير للترادف، لم يأت نتيجة تحليل أو استثمار لنصوص الرافضين والمؤيدين، والوقوف عند أقوالهم وقوفا تحليليا نقديا، وإنما ورد وتبلور انطلاقا من المبدأ العام، وهو أن اللفظ القرآني لا يمكن أن يقوم مقامه أي لفظة أخرى مما تجوزه اللغة العربية، ونسوا أن القرآن لم يكن إلا لغة عربية توظف في مستويين:

ــ مستوى إحالي، وفي هذا المستوى يقع الاهتمام بالعلاقة بين الألفاظ المترادفة ومسماها من حيث الاصطلاح والوضع فقط، دون اعتبار لأي ملحظ آخر، وهنا تكون الألفاظ المترادفة متساوية لأنها تحيل على شيء واحد هو مرجعها «Le referent». وبنوع من التوسع، يمكن اعتبار كل لفظة بأنها قادرة على أن تسد مسد الأخرى، وأن تنوب عنها.

ـ أما المستوى الثاني، فهو مستوى إيحائي، لا يتعلق بالإحالة فقط، وإنما يضم مجموعة من القيم الدلالية غير القيمة الإحالية، بعبارة أخرى، إن اللفظ ـ هنا ــ وإن كان يسمى مسمى ما، فهو أيضا ينبه إلى مجموعة من المداليل ويومىء إليها، وعليه فالألفاظ المترادفة، وإن كانت متساوية من حيث قيمتها الإحالية، فقد تختلف من حيث القيمة التنبيهية والإيحائية. (٨٣)

والواضح أن اللغة القرآنية استوعبت المستويين معـا، فهناك بعد إحالي وآخر فني إيحائي، وكلا المستويين يستدعي تفسيراً محدداً، ولابـد أن يقوم هـذا التفسير على استحضار الألفـاظ المتقاربة. وهـذا ماسـارت عليه منـاهج المفسرين منذ وقفـات ابن عباس إلى آخـر تفسير معاصر، مـرورا بجهود أبي عبيـدة والفراء وابن قتيبـة والطبري والزمخشري والـرازي وغيرهم، مما يقـوم حجة قويـة على أن رفض الترادف، بالمعنى الـذي آل إليه في التحليل اللساني المعاصر، مجرد ظن مرجوح لا يقوم على دليل عقلي أو لغوي.

وأخيرا نحاول إجمال نتائج هذا التحليل في الخلاصة الآتية:

ـ قـد يكون النقاش حـول رفض الترادف أو قبوله مجرد نقاش شكلي يفقـد جزءا من مشروعيته عنـدما يحرر الكلام فيه تحريرا دقيقا، ومن ثم فإن:

ـ الخلاف حول الترادف خلاف لفظي يتعين رفضه مع التحليل السيميائي.

ـ الترادف موجود بمعنى مخصـوص يجليه التصور السيميائي المعاصر الذي حاولنـا دعمه بمفردات دالة في أقوال ابن فارس والزركشي وابن تيمية.

ـ انعدام الترادف يعني انعدام التواصل اللغوي، وإفقار التجربة الإبداعية لدى الإنسان.

ـ القـول بالترادف أو عدمه لا يـؤثر، سلبا، في تفسير الخطاب القـرآني منظورا إليه في إطاره الـذي يتجاوز الألفاظ إلى النظم والتراكيب والأساليب.

الهوامش

(١) التهانوي: «كشاف اصطلاحات الفنون» ج ٤/ ٢١٧.
وانظر الجرجاني: «التعريفات» تحقيق إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. بيروت ط٢ ١٩٩٢ص: ٤٤-٤٥.

(٢) Todorov et ducrot: «dictionnaire encyclopedique des sciences du language» Ed. du seuil. 1972-P:113.

(٣) A.J Greimas et j. Courtés: «Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie de langage» Ed: Hachette 1972. tome 1: P:33.

(٤) Julia Kristeva: «Le langage cet inconnu» coll. Points. 1981. P:292.

(٥) Jean Dubois: «dictionnaire du linguistique» librairie larousse. 1973. P.434.

(٦) Josette rey-debove: «Sémiotique» Ed: PUF. 1979. P:129.

(٧) مارسيلو داسكال: «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» ترجمة حميد لحمداني وآخرين دار إفريقيا الشرق، ١٩٨٩ صفحة ١٧.

(٨) F. de Sausure: «Cours de linguistique générale» Payot. Paris: 1978. P:33.

(٩) مارسيلو داسكال: «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» ص: ١٧.

(١٠) Todorov et ducrot: «dictionnaire encyclopédique» P:116.

(١١) Ibid: P:117.

(١٢) Julia Kristeva: «Le langage, cet inconnu» P:292.

(١٣) F. de Sausure. P:33.

(١٤) Jeane Martinet: «Clefs pour la sémiologie» Ed: Sechers. Paris. 1973. P:10.

(١٥) Saussure: «Cours de linguistique générale» P:99.

(١٦) د. حنون مبارك «دروس في السيميائيات» دار توبقال ـ الطبعة الأولى ١٩٨٧.

(١٧) مارسيلود اسكال «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» ترجمة حميد الحمداني وآخرين ص: ١٧.

(١٨) «مدخل إلى السميوطيقا» سيزا قاسم وآخرون إصدار: عيون المقالات ـ البيضاء طبعة ١٩٨٦ صفحة ٣٣-٣٤.

(١٩) Roland Barthes: «Eléments de Sémiologie»

Communications N. 4. Ed: Seuil. 1964. P:107-108.

(٢٠) Pierre Guirraud «La semiologie» coll: «que sais-je»? P:1977 P:6.

(٢١) «مدخل إلى السميوطيقا سيزا قاسم وآخرون صفحة : ١٧٣ .

(٢٢) Greimas et Courtés: «Sémiotique - Dictionnaire» P:336.

(٢٣) Ibid: P:336.

(٢٤) رولان بارت : مبادىء في علم الأدلة «ترجمة : محمد البكري، إصدار: عيون المقالات» ١٩٨٦ ص: ٢٩ .

(٢٥) Jean Dubois: «Dictionnaire de Linguistique». P:435.

(٢٦) «رولان بارت» المرجع السابق الصفحة : ٢٨ .

(٢٧) Ch. Metz. communications N. 4 Seuil. 1964 P:90.

ويقول : «اعتبر سوسير اللغة أصلا، والسيميولوجيا فرعا» وقد تبين لنا، من خلال نصوص أصحابها، أن العكس هو الصحيح.
راجع : د. محمد السرغيني : «محاضرات في السيميولوجيا» دار الثقافة - البيضاء - الطبعة الأولى. ١٩٨٧ . ص٩-١٦ .

(٢٨) Todorov et Ducrot: «Dictionnaire encyclopédique» P.121.

(٢٩) Ibid P:120.

(٣٠) Greimas et Cortés: «Semiotique - Dictionnaire» P:338.

(٣١) Carlo - Philo. «La critique littéraire» «que sais-je» P.40.

(٣٢) Todorov et Ducrot P:122.

(٣٣) Roland Barthes: «Mythologies» Ed Seuil. 1957. P.197.

(٣٤) مارسيلود اسكال «الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة» صفحة : ١٨ .

(٣٥) نفس المرجع والصفحة .

(٣٦) Creimas et Courtés: «Sémiotique». P:18

(٣٧) Groupe d'entrevernes «Analyse Sémiotique des textes» P:8.

(٣٨) انظر - «القاموس المحيط» : ج٣ . ص١٤٧ .
«الصحاح» للجوهري ج ١٣٦٣/٤ .
«لسان العرب» : ج . ٩/ ١٤٤-١١٧ .

(٣٩) ابن فارس «الصاحبي في فقه اللغة » تحقيق أحمد صقر - مطبعة عيسى البابي الحلبي . القاهرة ١٩٧٧ ص : ١١٦ .

(٤٠) نفس المرجع والصفحة .

(٤١) سيبويه «الكتاب» تحقيق عبدالسلام هارون - دار القلم - بيروت . ط١٩٦٦ ج . ١ . ص . ٢٤ . وانظر «التعريفات» للجرجاني ص٧٧، و«معيار العلم في فن المنطق» للغزالي ص : ٥٢، و«الطراز» للعلوي اليمني ج : ٢ص : ١٥٥ . و«عوامل التطور اللغوي» لأحمد عبدالرحمن حماد . دار الأندلس . بيروت : ط١ ١٩٨٣ . ص : ٦٣-٦٧ .

(٤٢) الرازي «المحصول في علم أصول الفقه» . تحقيق د. طه جابر فياض العلواني . لجنة البحوث والتأليف . السعودية . ط١ . ١٩٧٩ ص: ٣٤٧-٣٤٨ .

(٤٣) المرجع نفسه . ص: ٣٤٩ .

(٤٤) السيوطي : «المزهر في علوم اللغة وأنواعها» . تحقيق علي البجاوي وآخرين . دار إحياء الكتب العربية ط : ٣ ج . ١ . ص: ٤٠٣ .

(٤٥) ابن تيمية «الفتاوي» ج : ١٣ . ص : ٣٣٣-٣٣٥ .

(٤٦) المرجع نفسه . ص : ٣٣٤ .

(٤٧) المرجع نفسه . ص: ٣٣٥ .

(٤٨) يقول ابن القيم في الفرق بين الشك والريب « . . . إن الريب ضد الطمأنينة واليقين، فهو قلق واضطراب، وانزعاج كما أن اليقين والطمأنينة ثبات واستقرار . . . والشك سبب الريب، فإنه يشك أولا، فيوقعه شكه في الريب، فالشك مبتدأ الريب، كما أن العلم مبتدأ اليقين» . انظر «بدائع الفوائد» تصحيح : إدارة الطباعة المنيرية . دار الكتاب العربي بيروت . بدون تاريخ م . ٢/ ج٤ . ص: ١٠٦ .

(٤٩) محمد المبارك «فقه اللغة وخصائص العربية» - دار الفكر . دمشق . ط . ٣ ١٩٦٨ . ص: ٢٠٠ .

(٥٠) د. ابراهيم أنيس : «دلالة الألفاظ» . مكتبة الأنجلو المصرية . ط١٩٧٢ ص : ٣ .

(٥١) د. صبحي الصالح : «دراسات في فقه اللغة» . مطبعة جامعة دمشق . ط١٩٧٢ ص: ٣٤٦ .

(٥٢) د. عبد الواحد وافي : «فقه اللغة» . دار نهضة مصر - القاهرة . ط٧ . ١٩٧٢ ص : ١٦٨ . وما بعدها .

(٥٣) المنهج الأدبي في التفسير خطة اقترحها أمين الخولي، وطبقها مجموعة من تلامذته، وهم عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطىء)، ود. محمد شكري عياد، ود. محمد أحمد خلف الله، وتهدف إلى دراسة القرآن دراسة أدبية تقوم في بعض جوانبها، على استقراء ألفاظه وتحديد دلالتها المعجمية والسياقية لمعرفة معانيها الاطرادية أو المختلفة . . .
وقد بسط الخولي تحديد عناصر منهجه الأدبي في «دائرة المعارف الإسلامية» ج/ ٥ مادة التفسير ص : ٣٦٥-٣٧٤، وفي كتابه «مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب» . دار المعرفة ط١-١٩٦١ .

(٥٤) عائشة عبدالرحمن : «الإعجاز البياني ومسائل ابن الأزرق» دار المعارف ص : ١٩٤ .
(٥٥) المرجع نفسه . ص : ١٩٨ .
(٥٦) أبو هلال العسكري «الفروق في اللغة» ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ط٥ . ١٩٨٣ .
(٥٧) إشارة إلى قوله تعالى : ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله ، وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون﴾[سورة الحشر/ الآية : ٢١].
(٥٨) إشارة إلى قوله تعالى: ﴿والأرض ذات الصدع﴾ [سورة الطارق الآية : ١٢].
(٥٩) «الإعجاز البياني» ص: ٢٠٧-٢٠٨ .
(٦٠) «التفسير البياني» ج/ ٢ ص : ٨ .
(٦١) Jean Dubois: «Dictionnaire de linguistique» P:434.
- Groupe d'entrevernes P:116.
(٦٢) Jean Dubois, P:434.
(٦٣) Groupe d'entrevernes P:117
(٦٤) ترجمة لـ «Analyse Sémique ou componentielle»
انظر: T.todorov et O. Ducrot «Dictionnaire Encyclopédique» P: 339.
(٦٥) Joseph Courtés: «Analyse Sémiotique du discours» Hachette. 1991 P:178.
(٦٦) Groupe d'entrevernes. P: 122.
(٦٧) اختار بعض الدارسين ترجمتها إلى «معانم ذرية» . انظر، بهذا الصدد، ملحق كتاب الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة «مارسيلود اسكال» . ص : ٨٥ .
(٦٨) «Groupe d'entrevernes» P:122-123.
(٦٩-٧٠) Creimas et Courtés. P:268.
(٧١) Ibid. P:374-375.
(٧٢) ابن تيمية . «الفتاوى» ج/ ١٣ . ص: ٣٣٤ .
(٧٣) المرجع نفسه: ص . ٣٣٥ .
(٧٤) الذاتيات مفردها ذاتي وهو «كل وصف يدخل في حقيقة الشيء دخولا لا يتصور معناه بدون فهمه كالجسيمة للفرس واللونية للسواد» .
انظر: «نزهة الخاطر العاطر شرح روضة الناظر وجنة المناظر لابن قدامة» للشيخ عبدالقادر بن مصطفى بدران، دار الكتب العربية . بيروت . بدون تاريخ : ١ . ص : ٢٩ .
(٧٥) الغزالي : «معيار العلم في فن المنطق» دار الأندلس . بيروت . ط : ٢ . ١٩٧٨ . ص: ٧٢ .
(٧٦) الزركشي : «البرهان في علوم القرآن» . ج/ ٤ ص : ٧٨ .
(٧٧) المرجع نفسه ص : ٨٣-٨٤ .
(٧٨) يبدي القائلون بالترادف تعجبا كبيرا من صدور القول بالإنكار عن علماء متخصصين في علوم العربية أمثال ثعلب وابن فارس . (انظر مثالا على ذلك نص الشوكاني في «إرشاد الفحول» ، ص : ١٩) . والواقع أن ذلك التعجب يزول في ظل تحليل ظاهرة الترادف تحليلا معنميا . فليس إنكارها متعلقا بالمعانم المشتركة ، وإنما ينصب على المعانم الخاصة بكل لفظة .
(٧٩) دون أن نغفل الفوائد الأخرى للترادف ، والتي لخصها الأمدي في قوله : «قولهم لا فائدة في أحد الاسمين ، ليس كذلك ، فإنه يلزم منه التوسعة في اللغة ، وتكثير الطرق المفيدة ، فيكون أقرب إلى الوصول إليه ، حيث إنه يلزم من تعذر حصول أحد الطريقتين تعذر الآخر ، بخلاف ما إذا اتحد الطريق ، وقد يتعلق به فوائد أخرى في النظم والنثر بمساعدة أحد اللفظتين في الحرف الروي ، ووزن البيت والجناس ، والمقابلة ، والخفة في النطق به ، إلى غير ذلك من المقاصد المطلوبة لأرباب الأدب وأهل الفصاحة» «الإحكام في أصول الأحكام» دار الفكر . بيروت . ط١ . ١٩٨١ . ج/ ١ ص : ١٩ .
وانظر: «إرشاد الفحول» للشوكاني الذي يدرج تلك الفوائد ضمن باب الافتنان و تسهيل مجال النظم والنثر وأنواع البديع ص : ١٨ .
وهي الفوائد نفسها التي سبق الرازي إلى ذكرها في «المحصول» ج/ ١ . ص: ٣٤٧-٣٥٣ .
(٨٠) ابن قيم الجوزية : «إعلام الموقعين» ج/ ٣ . ص : ١٠٩ .
(٨١) نشير إلى أن مسائل ابن الأزرق ، التي أوردتها بنت الشاطىء ، بلغت مائة وتسعا وثمانين مسألة . أولها : «عزين» وآخرها «يقترف» .
(٨٢) الغزالي : «معيار العلم» ص : ١١٥ .
(٨٣) حمو النقاري : «المنهجية الأصولية والمنطق اليوناني من خلال أبي حامد الغزالي وابن تيمية» ـ مطبعة ولادة ـ البيضاء ط . ١ ١٩٩١ . ص : ٥٣-٥٦ .

السيميولوجيا والأدب

مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة

د. أنطوان طعمة

السيميولوجيا (الرموزية) العامة **La Sémiologie Générale**

كان فردينان دوسوسير أول من تصور هذا العلم وحدده على أنه «يدرس حياة الرموز في داخل الحياة الاجتماعية» ويضيف «وسيحتم على هذا العلم أن يعرّفنا بما تتشكل منه الرموز وبالقوانين التي تتحكم بها . . . إن الألسنية ليست إلا جزءاً من هذا العلم العام، فالقوانين التي قد تكتشفها الرموزية ستكون قابلة للتطبيق في مجال الألسنية» (١)

*ويوجز جورج مونان تعريف الرموزية **sémiologie** استناداً إلى دو سوسير بالقول: «إنها العلم العام الذي يدرس كل أنظمة الرموز اللغوية وغير اللغوية التي بفضلها يتم التواصل بين البشر»*(٢) *أما عن ميادين هذا العلم فيقول على سبيل المثال لا الحصر إنها تشمل «الكتابة وأبجدية الصم ـ البكم والإشارات العسكرية والبحرية إضافة إلى اللغة طبعاً وامتداداً إلى الطقوس الرمزية، وأساليب اللياقة والإيماء والعادات والموضة . . .»*(٣)

يتضح من هذه التعريفات أن هذا العلم العام يضع الرمز في قلب اهتماماته مركزاً على الرموز اللغوية كمثال متقدم لغيرها من أنظمة الرموز التي يجب اكتشافها، ويتم التركيز أيضاً لا على العلامة المفردة الحسية بل على النظام الذي يحكم الرموز المختلفة بما لها من طابع اعتباطي اصطلاحي وانطلاقاً من طابعها الوظيفي في خدمة التواصل. وهنا لابد من توضيح إشكالية كبرى رافقت تطور مفهوم الرموزية هي إشكالية التواصل والدلالة. لا يعتبر جورج مونان أي نظام من الرموز نظاماً رموزياً إلا إذا أثبتنا أنه موضوع في خدمة التواصل في إطار مرسل ومتلق يجمع بينهما مرسلة تصلهما الواحد بالآخر. أما البرهان القاطع على وجود عملية تواصل فهي وجود نية واضحة في إبلاغ مرسلة ما عن قصد يمكن إقامة الدليل على وجوده كما أثبت مونان ذلك في دراسته لنظام إشارات السير. (٤)

وهكذا يضع جورج مونان خارج الرموزية الأبعاد الدلالية والرمزية التي تحملها الأشياء دون قصد واضح ومباشر بوجود تواصل ـ فدلالة الثياب على نفسية مرتديها وأوضاعه الاجتماعية والفكرية مثلا والمؤشرات الكثيرة التي يشتمل عليها كتاب : من نوع الورق إلى حجم الكتاب وغير ذلك لا يشتمل قصداً واضحاً بالتواصل، ثم من قال إن القارىء يكتشف في عمل أدبي مثلاً أو المشاهد في إعلان ما أو فيلم أولوحة، ما رمى المؤلف أو المنتج أو الرسام إلى التعبير عنه؟أما يمكن أن يكتشف غير ذلك أو أكثر منه أو أقل؟؟ . . .

نشير هنا إلى أن مونان توخى قدراً كبيراً من الصرامة العلمية في رسم المجالات التي تدرسها الرموزية إلا أنه كان يدرك تماماً أن استكشاف المعنى العميق لعمل فني مثلاً ينطلق من دراسة الرموز المنتظمة في عملية التواصل المقصود كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية وغير مقصودة أصلاً يمكن أن تشي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص خاصة أن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى تلاوين من التعبير وتضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي حيث تتقاطع التجربة الذاتية الفريدة لهذا المتلقي وتجربة المبدع نفسه. لقد عبر مونان عن ذلك في كتابه «الأدب وتكنوقراطياته» [٥] كما في جلسات عديدة كان لنا الحظ بعقدها معه.

أما النبع الآخر الذي نهلت منه الرموزية فهو فكر شارل س. بيرس الذي ذهب بعيداً في التركيز على الطابع المنطقي الصوري المجرد للرمز وعلى دوره كأداة في تحليل الوجود وتنظيمه عبر المعرفة كما ركز على الطابع الدينامي في بناء الرمز كما في تلقيه، فالمتلقي يفسر الرموز التي تصله انطلاقاً من رموز موازية اختزنها هو ليستخدمها في فك الرموز التي تصله وقد يكون تحليله لهذه الرموز غير مطابق تماماً لرموز صاحب الرسالة فنحن نتعامل مع الوجود انطلاقاً من تجربتنا نحن وطباعنا وحساسيتنا والتضمينات التي تطبع رموزنا المختزنة.

لعل التعريف الأشمل والأوفى والأكثر تقدماً للرموزية في المرحلة الحاضرة هو ذلك الذي يقدمه جان مولينو مفيداً فيه من العناصر التي سبق عرضها مضيفاً إليها عناصر جديدة تعمق فهم الرموزية والميادين التي تشملها والتجارب الماضية التي يمكن إعادة استغلالها وإدراجها تحت شعار هذا العلم. أول ما يركز عليه جان مولينو هو اعتبار الرموزية مرتبطة بوظيفة عضوية مكونة للإنسان مثل وظائف التغذية والتناسل هي الوظيفة الرمزية. [٦] ويربط ربطاً عضوياً بين أهمية استخدام الإنسان للآلة كوسيلة للاستقواء بها والفعل في الوجود والسيطرة عليه من جهة واستخدامه الرمز من جهة ثانية في وعي صورة ذاته وصورة الوجود والعمل على تصنيف معارفه وتنظيمها وتطويرها بواسطة الرموز[٧] وهنا تبرز النقلة النوعية من اعتبار الرمز مجرد وسيلة لنقل المعلومات وذلك تحت تأثير النظريات المرتبطة بالاعلام إلى اعتباره أداة بناء صورة الذات والعالم التي من دونها لا مجال لتأمين معرفة الذات والآخر والكون وتأمين التواصل الذي هو ثمرة هذه الوظيفة الرمزية. إن نظريات الإعلام التي استعارتها الألسنية لوصف عملية التواصل بالرموز اللغوية سطحت وظيفة الرمز وجعلت دوره مقتصراً على نقل المعاني من المرسل إلى المتلقي وكأن للمعاني عالماً قائماً بذاته توجد فيه دون الرموز ولا دور للرموز إلا في نقل هذه المعاني ذات الوجود السابق لها. [٨]وهكذا نرى الفرق الشاسع بين مثل هذا الاعتبار التبسيطي المسطح واعتبار أنظمة الرموز اللغوية وغير اللغوية الطاقة الدينامية التي تتم عبرها عملية تشكيل صورة الذات والآخر والكون. ومن هذا المنطلق يتساوى المرسل والمتلقي في عملية بناء الرموز وتحميلها المعنى

ولا يعود المتلقي مجرد متفرج ملتقط لمعنى جاهز يصله بل متفاعلاً يفكك ما يصله من رموز ويعيد بناءها ليفهم معناها انطلاقاً من التجربة التي يعيشها ومستواه الثقافي والاجتماعي.

بعد أن بين مولينو أهمية وجود الرموز القائمة بذاتها حيث إن لها صلابتها ووظيفتها وقوانين تنظيمها ووجودها في علاقة مع منتج لها عنده شخصيته ومحيطه ودوافعه ومقاصده ومؤثراته واستراتيجياته ووجودها أيضاً في علاقة مع متلقيها الذي له بدوره شخصيته ومحيطه ودوافعه ومؤثراته واستراتيجياته في التلقي، خلص إلى بناء منهجية تحليلية رموزية مستندة إلى هذا الوجود المثلث الأبعاد. فتحليل أي نتاج أو صنيع رمزي (نظام إشارات السير، قصيدة، إعلان، قصة...) يقتضي مقاربة على مستويات ثلاثة: مستوى مادي موضوعي يحلل النتاج الرمزي من داخل في البنى التي يتألف منها باحثاً عن عناصر مكونة لهذا النتاج منظمة ولافتة بتكرارها أو بتماثلها أو تضادها. [9] فهذا النوع من التحليل بنياني يجيب عن السؤال: كيف بني هذا النتاج الرمزي؟ فالقصة التي يتركز عليها بحثنا نتاج رمزي مبني بناء منظماً بل بالغ التنظيم: ففي نسيجها أو هيكليتها وصف وسرد وحوار وتدخل من قبل الراوي... لكل ذلك علامات نصية مادية موزعة في مادة النص الدالة ومن خلال رصدها ندخل إلى المدلول لكشف بنيته الخفية. من هذا المنطلق لا دخول في سر النص إلا من طريق الدال الذي نصفه ونرصده لنلج سر المدلول، وسنبين ذلك لاحقاً من خلال الأمثلة.

أما النوع الثاني من التحليل فينطلق من دراسة علاقة المنتج بنتاجه فيتم رصد المؤثرات الشخصية والبيئية والأيديولوجية والمرامي الكامنة وراء التأليف من خلال التصريح بالآراء حوله في المقابلات وغيرها. فالأضواء الملائمة التي تستمدمن مثل هذه الدراسة تسهم في جلاء المعنى العميق والنهائي للنتاج الرمزي خاصة عندما نضعها في مواجهة نتائج التحليل الأول البنياني الداخلي المحايد.

والنوع الثالث من التحليل ينطلق من فعل النتاج الرمزي في متلقيه الذي يتفاعل مع بناه اللافتة فيعيد تأليفه لفهمه واستجلاء معناه انطلاقاً من بعض العناصر المكونة له أو بعض المؤثرات التي فعلت في مبدعه نفسه. [10] وكثيرا ما تكشف لنا استراتيجيات التلقي ومواطن التأثير في المتلقي مميزات عمل فني. فكم من أثر فني كان طي النسيان والإهمال والحكم عليه بالعادية إلى أن تهيأ له من يكشف عن وجوه جديدة من التفاعل معه فيخرج به إلى دائرة الضوء والاهتمام والمعاصرة ويدفع المحللين إلى إعادة النظر في التعامل معه على مستوى مادته الداخلية وعلى مستوى ظروف إبداعه والاهتمام بمبدعه وبظروف حياته. وهنا لابد من الإشارة إلى أن هذا النوع من التحليل انطلاقاً من رصد ردات الفعل واستراتيجيات التلقي تحليل لم يلق حتى الآن ما يستحقه من الاهتمام وقد يكون أبرز مناهج التحليل في المستقبل القريب. هذا لا يعني بالطبع التشجيع على الانطباعية، إنما الانطلاق من الانطباعات الذاتية والعمل على تصنيفها ورصدها وتفسيرها انطلاقاً من ربطها بالبنى اللافتة في نسيج النص والعمل على إعطائها الصفة الموضوعية.

لا يسعنا أن نتوسع في عرض مفهوم مولينو للرموزية ولمناهجها في حدود هذا البحث إنما قصدنا إلى عرض الأسس التي ترتكز عليها مقاربة القصة مقاربة رموزية تطبيقية. ولعل أبرز ما يلفت في جديد النظرة الرموزية هذا الدور المعرفي الابيستيمولوجي في تحديد المصطلحات المستخدمة والمفاهيم التي تطلق عليها فالكلمات المستهلكة مثل نص، قصة، شخصية، حبكة، واقعية، عالم قصصي... كل هذه الكلمات تخضع في المقاربة الرموزية لمراجعة نقدية دقيقة تضبط استعمالها.

رموزية القصة ومنهجية التحليل

يتضح مما سبق أن الرموزية التي نقدمها للقارىء العربي والتي نمارسها تضع في صلب اهتماماتها الكشف عن المعنى العميق الكامن في بنى سطحية دالة. بتعبير آخر هي البحث عن التأويل الأكثر ملاءمة وعمقاً لنتاج رمزي، هي البحث عن التفسير الأعمق ولكن المستند إلى البنية الدالة التي تعطي البرهان على ما يثبت هذا المنحى في التأويل. من هنا إن الرموزية تلتقي مع علم يختص بالتفسير والتأويل هو الـ Herméneutique واللقاء مخصب جداً. إن الرموزية تضع كل العناصر المنهجية التي وصفتها وأثبتت جدواها ووظيفتها (في اللغة كما في سائر أنظمة الرموز) تضعها في خدمة البحث عن المعنى عبر عملية التأويل والتفسير. لذلك أشرنا سابقاً إلى أن هذا العلم جديد قديم. فهو ينظم ذاته انطلاقاً من الحاضر ويلتفت نحو الماضي ليغتني بكل الدراسات التي أسهمت في كشف آليات البحث عن المعنى وتأويل النصوص والنتاجات الرمزية. فمن «فن الشعر» عند أرسطو إلى اليوم ومسألة الكشف عن المعنى الخفي من خلال الدلالات الأولية والسطحية تشغل عقول الباحثين في النظرية والتطبيق، أكثر هذه الأبحاث الجدية يتمحور حول تفسير النصوص الدينية والتراثية التي تحمل هوية الجماعات والشعوب. ولا أحد يجهل الأهمية التي أولاها العرب مسألة تأويل النصوص القرآنية وغيرها والتفاسير العديدة التي حفظها تراثنا. وهنا لابد لي من تذكير المشتغلين بالرموزية بأن عليهم ألا يكتفوا بتقديم ما اكتشفه علماء الغرب المحدثون في هذا المجال إنما الواجب الانصراف إلى مساءلة تراث العرب من قدامة بن جعفر إلى الجاحظ والجرجاني والمعري والعسكري وغيرهم حول الإضافات الحقيقية التي يمكن أن يقدموها إلى علم الرموز. فكل علم دخيل لا يجد لنفسه تربة أصيلة ينغرس فيها يبقى دخيلاً مسطحاً مستعاراً.

إن قراءة قصة لكشف معناها هي رصد للصورة التي يشكلها المبدع لبطل القصة ولصورة المكان والزمان اللذين اختارهما فضاء تجلٍ لمصير هذا الإنسان. والرموزية في رصدها ـ عبر الدال ـ لصور الذات والمكان والزمان قادرة على كشف الرؤيا التي يرسمها القصاصون لذاتهم ولشعوبهم، والصفة العلمية للمقاربة الرموزية تأتي من هذا الربط الدقيق والعضوي بين البنية الدالة المادية الظاهرة المتمثلة في جسد النص وتلك الصورة الخفية المعنية والمخبأة في المدلول وهي مرصودة لا يدخل سرها إلا من يتقن التحرك بين هاتين البنيتين الظاهرة والباطنة. أليس هذا هو التعريف الدقيق للرمز اللغوي؟ إنه مؤلف من دال signifiant ومدلول signifie لا وجود للواحد دون الآخر ولا انفصام بينهما ولا معنى للدال الحسي الظاهر إلا بالمدلول الخفي الذي يدل عليه كما لا معنى للمدلول الخفي الباطن إلا بالدال الذي يحمله ويرمز إليه.

يلاحظ القارىء كم نحن الآن بعيدون عن الفهم المسطح للرمز كوسيلة اعلام بين مرسل ومتلق كما يلاحظ أن التحليل الرمزي للقصة يستند إلى أصول وأسس تعطيه صفة المشروعية وتبرر صفته العلمية.

حتى لا تبقى الرموزية نظرة مجردة لابد من إخضاعها لامتحان التطبيق الذي سيحظى بالقسم المتبقي من هذا البحث، فليسمح لي أن أؤكد مرة أخرى أن المقاربة الرموزية مقاربة نظرية ـ تطبيقية دون انفصام بين الرافدين فلولا البحوث النظرية التي اجتهدنا أن نقدم للقارىء صورة لها ملخصة ومكثفة لما كان من الممكن إحراز التقدم في مجال التحليل التطبيقي القابل للإثبات.

عندما يذهب القارىء وخاصة المحلل إلى لقاء نص قصصي لا يذهب فارغ اليدين أعزل. القارىء شخصية تتكون تماماً مثل شخصية الراوي، لا يكفي أن أروي قصة أو قليلاً من القصص لأكون راوياً وكذلك قراءة قصة أو عدد قليل من القصص لا تستحق لي صفة القارىء العارف بمسار الفعل الروائي وبناء الأشخاص والأمكنة والأزمنة.

هناك دربة من دونها لا يكون القارىء قارئاً. أما المحلل فهو قارىء عارف جمع إلى الدربة المقدرة على تبين المسارات التي يسلكها الفعل الروائي، إنه يذهب إلى تحليل قصة مع أدوات تحليلية تؤلف عدة متكاملة وفاعلة. لا أستطيع تحليل دمي دون مختبر فيه آلات للقياس والتحليل. هكذا لا أستطيع تحليل نص دون عدة تحليلية متطورة أثبتت فعاليتها. أسمي هذه العدة شبكة تحليل أو خريطة توجهات في عالم النص، تضمن لي حسن التوجه عبر مادة النص الدالة بحثاً عن البنية الخفية الباطنة. فالميكانيكي الذي يدعى إلى إصلاح عطل ما، يحمل معه عدة يواجه بها العطل المحتمل. والمحلل يحمل معه كل المفاتيح التي علمته التجربة انها فاعلة وسيرى أي المفاتيح سيكون الكفيل بفتح الباب المغلق.

في الدراسة التي نشرت في حوليات «نحو دراسة منهجية للأدب القصصي...» عرضت بدقة وتفصيل خريطة توجهات أو شبكة تحليل وأتبعتها بأمثلة تطبيقية على كل عنصر من عناصر الشبكة المذكورة، كان همي أن آخذ بيد الباحث المبتدىء الذي لا يعرف من أين يبدأ وكيف يتوجه في عالم النص. أحيل القارىء إلى هذه الدراسة.

ثلاثة توجهات بارزة في المقاربة التطبيقية للقصة

سلكت المقاربة الرموزية للقصة ثلاثة توجهات: المقاربة من باب الحبكة والمقاربة من باب العالم القصصي والمقاربة من باب وصف الهيكلية أو النسيج القصصي، نقدم عرضاً سريعاً لواقع التوجهين الأول والثاني ونركز على التوجه الثالث انسجاما مع التصميم الذي وضعناه والذي تسمح به حدود هذا البحث.

التوجه الأول: بناء الحبكة

منذ ارسطو كان التنبه إلى الأهمية القصوى التي تحتلها الحبكة في البناء الروائي فهي من المسرحية والملحمة بمثابة الروح «يقول أرسطو» يضع ارسطو في قلب عملية الحبك انتخاب منعطف مصيري في حياة شخصية روائية يحول هذه الحياة من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة. (١١) فالقصة القصيرة مثلاً تنتخب من حياة شخصية منعطفاً مصيرياً واحداً وتبني أحداث حياته الصغرى في اتجاه هذه اللحظة المصيرية أما الرواية فتنتخب أهم المنعطفات.

لقد أدرك ادغار بو أهمية اللحظة النهائية الحاسمة التي تشكل نقطة الاستقطاب والتنوير وأوضح أن الكاتب الكبير يكتب قصته ابتداءً من النهاية التي على ضوئها تنتظم كل أحداث القصة وحيثيات حياة الشخصية. والقارىء نفسه يفسر حياة شخصية وتطورها بدءاً من المصير الذي آلت إليه.

وتولي دراسات الحبكة أهمية بالغة لنقطة البداية: من أي واقع أو أي شيء تنطلق الأحداث وما هو الحدث البارز الذي سيكسر خط هذا التوازن وما هي التأزمات والتحولات التي تتفاعل محكومة برباط السببية لترسو

على النهاية المصيرية التي وصفناها .

القصة الجيدة البناء لها بداية ووسط ونهاية . فالعقدة هي سير الأحداث من البداية حتى الذروة التي ترسم نقطة التحول الحاسمة في قلب حياة الشخصية من الشقاء إلى السعادة أو بالعكس . والحل هو السير بالحدث من هذه الذروة حتى النهاية .

ويركز أرسطو على بعض صفات الحبكة الحسنة البناء فيرى أنها ذات طابع جدلي تتغذى من الاختلاف والتنوع المتمثلين في ظروف حياة الإنسان المتفرقة من جهة ومن الائتلاف الذي ينظم اللحظات المتفرقة في مشروع واحد له خطه ومآله ومعناه. (١٢) فالوحدة لا تعني الرتابة والاختلاف لا يعني تفتيت الحياة وتشظيها ذرات متفرقة. انطلاقاً من هذه الجدلية تدرس الرموزية كيف أن الروائيين في حركة نواسيّة بين قطبي هذه الجدلية. ذروة الفن عند بعضهم وحدة الحبكة وبناؤها المحكم المنطقي وقد بينا ذلك في دراسة عدد من قصص فؤاد كنعان (كل قصص مجموعة «قرف» والقصة الأولى من «أولاً. . . وآخراً وبين بين»). ثم بينا كيف أنه بدل في استراتيجية بناء الحبكة ابتداء من القصص الثلاث الباقية. فكسر وحدة الحدث المصيري المروي وبدأ يلم شتاته عبر الاسترجاع والحلم والتخيل. فحياة الإنسان ليست واحدة إنما هي مشروع انتظام في وحدة خط مصيري والفعل الروائي هو الفضاء الأفضل لتحقيق هذه الرؤية الواحدة. في الرواية نقرأ حياتنا ونبحث في شظاياها وتعثراتها عن خط المصير الذي يخلّص العمر من الانسيال نحو التلاشي والعدم.

ويؤكد ارسطو على أهمية الصنعة التي تحكم نمو الأحداث التي لا ترتبط برباط التعاقب الزمني الخارجي «وماذا بعد؟» بل برباط السببية «لماذا حدث هذا بعد ذلك؟» في حياة شخصية روائية أحداث كثيرة متفرقة مشتتة في الفعل الروائي تنتظم في سلسلة سببية انطلاقا من قراءة معينة لها. حتى المؤرخ لا يستطيع أن يروي أحداث فترة ما في حياة شخصية دون أن يحدد لنفسه الضوء النهائي الذي على هديه يرتب الأحداث ويفسرها، وأرسطو أول من ميز المؤرخ الذي يروي ما حدث بالفعل من الفنان الذي يروي ما يمكن أن يحدث في حرية الانفتاح على الاحتمال والشمول مما يجعل كل قارىء يرى نفسه في ما يقرأ(١٣).

عملياً ماذا تقدم الدراسات الرموزية لواقع بناء الحبكة؟

نكتفي بالإشارة إلى بعض المنطلقات :

- ثمة إعادة فهم لأهمية الحبكة في ربطها بمصير الإنسان وسعادته وشقائه وترجحه بين المعنى والعدم .

- إن جدلية الائتلاف والاختلاف تضيء في آن معاً دراسة الحبكة الكلاسيكية التي نشدت الوحدة والحبكة المعاصرة التي شاءت نفسها مشظّاة على مثال حياة الإنسان المعاصر وكان حلمها أن تصور هذا التشظي دون أن تفقد وحدتها الخفية. وهي تترك للقارىء المعاصر الذي أصبح أنضج في معرفة البناء الروائي أن يكتشف السلك الخفي الذي ينظم هذه الأحداث المشظاة. (١٤)

- ركزت الرموزية على الارتباط العضوي بين الزمان والحبكة فالإنسان يروي حياته ويشكلها في صورة مصير أو بضع محطات مصيرية ليقرأها باستمرار ويعيد تشكيلها وتوجيهها.

وهكذا يستطيع الإنسان أن يروي لا الماضي الذي يسترجعه وحسب بل المستقبل الذي يستشرفه ويتخيله ويشكله كما لو كان حادثاً حقاً.

والدراسات المتطورة في هذا المجال ركزت على علاقة المصير بأبعاد الزمان الثلاثة وقاست سرعة الزمان الروائي الذي يمكن تسريعه عن طريق القفز «ومرت خمس سنوات» أو إيقافه وإعطاؤه امتداداً يقاس لا بزمان الساعات بل بزمان التجربة النفسية. فحادث الصراع بين الطروسي والأمواج لإنقاذ صياد في «الشراع والعاصفة» لحنا مينة يمتد ليحتل أكثر من ثلاثين صفحة.

وثمة تمييز بين الأحداث المنقطعة السريعة (ويمكن قياس الصفحات التي تحتلها) والأحداث المتصلة التي تحتل مساحة ضوء أكبر (ويمكن قياسها أيضاً).

ونختم بالإشارة إلى نقطة متقدمة في دراسة بنية الحبكة في الحكاية الخارقة الروسية حققها فلاديمير بروب. [١٥] ونشير إلى كثير من سوء الفهم والاستخدام لهذه الدراسة، إذ لا يمكن إسقاطها على كل أنواع الحكايات وبخاصة لا يمكن إقحامها في دراسة الرواية والقصة القصيرة، حيث البناء أكثر تعقيدا ويظل مفتوحاً على الاحتمالات، خلافاً للفن الشعبي الحكائي حيث العناصر تخضع لقوالب جاهزة معينة وكأنها عناصر بناء البيوت المسبقة الصنع.

لابد من الاعتراف بتقصير واضح في دراسة الحبكة نظراً لأهميتها البالغة في الفن الروائي. ولا نغالي إذا اعتبرنا بناء الحبكة الطابع الذي يميز الخطاب القصصي وتكمن الخصوصية في نوع من التراكب المتلازم بين الخبر الذي يروي الحدث وقالب الحبكة الذي يتطلب بداية ووسطاً (فيه العقدة) وحلاً. فأهمية الحبكة نسبة إلى الخطاب القصصي توازي أهمية عنصر الإيقاع نسبة إلى الخطاب الشعري.

التوجه الثاني: شبع العالم الروائي

لا فعل دون فاعل. لا حدث دون شخصية تتحرك على مسرح ما في الخط المصيري الذي عرضناه في الحبكة. ويتجلى فعل الشخصية في واقع مكاني ـ وزماني ـ فكل وجود واقعي أو رمزي مرتبط ارتباطاً عميقاً بالمثلث أنا (الشخصية) هنا (المكان) ـ الآن (الزمان) ــ يكفي أن أكتب «تركت الأميرة قصرها عصر ذلك اليوم. . .» لكي أطلق خيال المتلقي في عملية بناء طيف لامرأة من طبقة اجتماعية معينة تبدأ فعل انتقال من مكانها المتعارف عليه (القصر) نحو مكان آخر منفتح على كل الاحتمالات منذ تلك اللحظة «عصر ذلك اليوم» التي تغلق زمن العيش في القصر لتفتح مغامرة في اتجاه آخر مفتوحة على كل الاحتمالات. . .

إن الحبكة هي التي تؤمن إدارة الحدث في إطار المصير وفي اتجاه معنى ما مقصود ومتوقع وتبني لهذا الحدث المصيري العالم الذي يتجلى فيه وينكشف (شخصيات ـ فضاء مكاني ـ زمان).

لقد أثار العالم الروائي الكثير من الجدل والتجاذب ـ فأصحاب المذاهب الواقعية والطبيعية الساذجة ظنوا أن العالم الروائي ظل شاحب وانعكاس للوجود الموضوعي الخارجي وغالبا ما نرى في بداية قصة أو فيلم الإشارة إلى أن الأحداث المروية واقعية بمعنى أنها مروية كما حدثت فعلاً. . . نحن نعرف أن أي حدث لا يروى إلا على ضوء تفسير له وإعادة بناء. . . فحادث الاصطدام مثلا لا يروى إلا إذا اختار الخبير إعادة روايته ليفسر مسئولية كل من الطرفين في بلوغ النتيجة التي أسفر عنها الحادث. . . أما عندما يتعلق الأمر بالزاوية الفنية فلا مجال لتناسي مسئولية الفنان في خلق عالم منقّى منتخب ومصفّي وأغنى بكثير من عالم

الأحداث المسطحة ذلك العالم الممكن، المحتمل، ذي الطابع الشمولي كما أشرنا إلى ذلك سابقاً في عرضنا مفهوم ارسطو للعقدة والحبكة. شخصيات العالم الروائي وأمكنته وزمانه تظل كائنات من كلام أو ألوان أو إشارات أو رموز (قصة، لوحة، فيلم . . .) مهما حاولت الاقتراب من الواقع. فالمادة التي صنعت منها هي مادة دالة رمزية. إن الكاتب صانع الكلمات، لا قدرة له على تمثيل الواقع إلا عبر الكلمات.

أما الغلوّ الآخر فهو في اتجاه الخيال والوهم والرمز. فمنذ بروز تيار «الرواية ـ الجديدة» التي عبر عن توجهاتها خير تعبير آلان روب ـ غرييه أكد الروائيون على أن الرواية لا تعني العالم الواقعي الخارج عنها إنما تهدف إلى أن تعني ذاتها. هناك الصحافة والتقارير الاجتماعية وغيرها لتصور الواقع أما الكاتب فيصور كتابته ـ لم تعد الرواية رواية مغامرة البطل في الواقع الخارجي بل مغامرة الكتابة نفسها. وقد دخلت الكتابة القصصية الحديثة هذا الأفق المغلق حيث لا يستطيع المتلقي أن يخترق هذا الإغلاق والغموض. فالقصة لا تعنيه هو ولا تعني الواقع الذي يعيش فيه بل تعني ذاتها. ولقد أعطينا نماذج في أطروحتنا على أنماط من هذا النوع مثل «المبتدأ والخبر» لإلياس خوري. (١٦)

هنا أيضا لابد من التذكير أن الرمز وجد ليعني، ليدل على ما هو أبعد منه فهو كما أسلفنا دال (مادة كلامية أو رمزية) ومدلول. إذا أغلقناه على ذاته خسر طاقته وقدرته على بناء صورة للذات والوجود كما حاولنا شرح ذلك في تعريف الرموزية. إن الروائي لا يعطينا العالم الموضوعي الواقعي مهما اقترب من الوثائقية في أدبه ولا يعطينا عالماً وهمياً مقطوعاً عن الواقع. إن ما يقدمه لنا هو «شبه عالم» يخضع لقاعدة «كما لو» كان واقعاً قابلاً للفهم والتلقي ـ إن قاعدة «كما لو» هي التي تؤسس وجود العالم الروائي الذي يبنيه الكاتب. من هنا ضرورة الجدية في وصف هذا العالم وعناصر بنائه وقواعد المطابقة والتنافر في العلاقات التي يقيمها الكاتب بين عناصره.

الشخصيات ـ الزمان ـ المكان

تركز الدراسات الرموزية على أن كل شخصية هي صورة للشخص البشري المتعدد الوجوه والشخصيات والباحث عن ذاته الواحدة وهويته الواحدة عبر هذا التعدد. يرصد عالم الرموز كل عناصر بناء الشخصية في وصفها الخارجي والنفسي وفي اختيار الاسم واللباس والوظيفة والانتماء الاجتماعي والثقافي والأيديولوجي. كما يرصد شبكة العلاقات بين الشخصيات فيرسم ما يطبعها من انسجام وتنافر وما يطرأ على هذه العلاقات من تطور أو تراجع، ويراقب الرموزي تنقل وجهة النظر بين الراوي والشخصيات وما يتخللها من اندماج في الصوت والوجهة أو من تنافر.

نقدم جدولاً بشخصيات قصص جبران والعناصر التي تتكون منها ونبين دلالتها كمثال على هذا التوجه في الدراسات الرموزية.

الاسم والشهرة	تعيين بالاسم والشهرة ١٢	بالاسم فقط ٢٧	لا تعيين ٣٥
لقب أو صفة مميزة	تعيين بلقب = (أفندي، بك، شيخ . .)	بنعت مميز: المجنون، الكافر	باسم الجنس الحبيبة ـ الكاهن ـ الشاعر
جنس	ذكور = ٣٧		إناث = ١٤
عمر	شيوخ: ٢	كهول: ١٦	شبان: ٢٦ أولاد: ١
انتماء جغرافي	لبنانيون ٣٦ قرويون ٧	شماليون ٢٣ مدنيون ٥	غير لبنانيين لا تحديد (مصريون: ٢) ٢
انتماء ديني وطائفي	مسيحيون ٣٠ موارنة ٢٢	مسلمون شيعة٢	وثنيون٢ توحيديون ١
وضع اقتصادي	اغنياء أو ملحقون بالسلطة القائمة = ٢٠	فقراء: فلاحون وشركاء =١٧	لا تحديد ١٤
وضع عائلي	متزوجون = ١٨ أرامل = ٢ عشاق = ٨ رهبان ٣	عازبون = ٢١ أم عاذبة ١	لا تحديد ٨
مهنة	رجال دين = ٨ أنبياء = ٢	أمراء وإقطاعيون = ٥	مزارعون كتاب = ٤ ورعاة = ١٣
مستوى ثقافي	مثقفون ثقافة تقليدية = ١٥ مثقفون ثقافة ذاتية = ٨	غير مثقفين = ١١	لا تحديد = ١٧
وصف خارجي	تحديد قليل جداً: جميل ١٠/ بشع ٤ وصف العينين ٣ الوجه ٨ الصوت ٣ الجسم ٢		لا تحديد
وصف نفسي	تحديد وارد باستمرار ولكن باقتصاد كبير وفي علاقة تضاد حياة خارجية سطحية/ حياة داخلية ـ تمرد وثورة/ تقليد وطاعة ـ خير/ شر		

عناصر الشخصية	قيمة مضافة إيجابية	قيمة مضافة سلبية
الوصف النفسي	ذات داخلية وشخصية طيبة	ذات سطحية ـ تقليدية ـ شريرة
الوصف الخارجي	جمال وظاهر يعكس الباطن الطيب	بشاعة وظاهر يبرز الباطن الشرير
المستوى الثقافي	البسطاء والمثقفون ثقافة ذاتية غير تقليدية	الجهلاء والمتعلمون علماً تقليدياً محافظاً
المهنة	الرعاة والمزارعون: صورة جيدة. الأنبياء والمفكرون	الأسياد ورجال الدين والمفكرون والكتاب المزيفون
الوضع العائلي	العشاق العازبون والذين هجروا الزواج التقليدي من أجل الحب	الأزواج التقليديون الخاضعون لتقليد الزواج
الوضع الاقتصادي	الفقراء والعاملون لكسب لقمة العيش.	الأغنياء الذين لا يعملون بل يعيشون من مالهم
الدين	أصحاب الإيمان الشخصي الداخلي الحر	المنتمون تقليديا وبحكم الوراثة إلى دينهم وطائفتهم
الانتماء الجغرافي	القرويون وأصدقاء الطبيعة	سكان المدن والأماكن المميزة (قصور ـ اديرة) محبو الرفاهية.
العمر	الشبان من ١٦ إلى ٢٢ سنة أو الكهول غير التقليديين	الكهول التقليديون
الجنس	النساء ذوات صورة إيجابية مع الرجال أصحاب الحياة الداخلية	الرجال التقليديون المستفيدون من النظام القائم
الاسم والشهرة	الاسم المعين لصفة مميزة: مجنون، كافر. . .	الاسم والشهرة وأصحاب الأوضاع المستقرة
اللقب وبعض النعوت المميزة	بعض الصفات المميزة وهي سلبية في نظر عامة الناس (مجنون)	أصحاب الألقاب: بك، أفندي. . .

البارز من هذه الجداول وجود رؤية متكاملة تتجلى في كل شخصية من الشخصيات بحيث لا وجود لشخصية ولا فهم لمعناها إلا من ضمن نظام الشخصيات العام والقيمة المضافة التي تطبعهم سلباً أو إيجاباً. عبر الوجوه المتعددة للشخصيات والعناصر التي تكونوا منها، يشكل الكاتب صورة الإنسان في ارتباطه بالمجتمع وبالزمان والمكان.

والبارز أيضاً وجود وجهة نظر محورية يخلق جبران شخصيات لتعبر عنها وتمثلها ويختار وجهة نظر مناقضة ومعادية يصب عليها نقمته وتمرده. فهو مع الإنسان القريب إلى الفطرة والطبيعة الذي يتعلم من التجربة والتأمل لا من الكتب الموروثة والتقليدية وهو مع الإنسان الذي قيمته لا في ما يملك من مال وجاه وسلطة بل تتمثل هذه القيمة برهافة حسه وعمقه وبذاته؟؟ . . .

ويلاحظ الدارس أن جبران حاول تصوير شخصيات منتمية إلى واقع جغرافي محدد هو واقع لبنان الشمالي الذي ولد فيه والذي يطمح إلى رؤيته، يثور على واقعه وتقاليده. من هنا اختياره لأسماء أمكنة وأشخاص منسجمة مع الواقع. إلا أن الإيهام بالواقع يبقى شاحبا لأن جبران صاحب مذهب فكري ـ روحي ـ اجتماعي يحاول التبشير به والثورة على المفاهيم السائدة. ويفهم الدارس لماذا مرّ جبران بالقصة القصيرة الواقعية ـ ذات الطرح الفكري دون أن يستقر في هذا النوع من التعبير بل فضل عليه المثل (البنفسجة الطموح ـ المجنون. . .) ولقد حمل هذا النوع من القصص رؤية شاءها شاملة تنطبق على كل زمان ومكان.

تميّز الدراسات الرموزية بين الشخصيات المسطّحة البسيطة النموذجية وقد تقترب أحياناً من الدور وتتماهى مع الوظيفة التي تؤديها كما في الحكاية حيث لا أبعاد شخصية ذاتية بل مجرد دور وبين تلك الشخصيات المعقدة المركبة ذات الأبعاد العميقة خاصة تلك التي يستكشف أعماقها بعض أنواع الخطاب التي سنعرف بها (المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحرّ وتيّار الوعي. . .) وثمة ميل واضح عند القصاصين المعاصرين إلى تصوير شخصيات متعددة ليست في الحقيقة سوى صور لشخصية واحدة. في «موسم الهجرة إلى الشمال» يعترف الراوي صراحة أن مصطفى سعيد هو وجه آخر له وعدو في آن واحد، يتماهى به وينفصل عنه في آن معاً وسنورد لاحقاً مقطعاً يظهر فيه هذا التماهي.

هذا البناء المركب جلي أيضاً في رواية مؤنس الرزاز «متاهة الاعراب في ناطحات السراب» حيث ينفصم حسنين شخصيتين واحدة تمثل الذات الخارجية المنغمسة في المجتمع وأخرى تمثل الذات الداخلية المغتربة عن هذا المجتمع، واختيار اسم «حسنين» واضح في هذا الاتجاه حيث يصبح البطل حسن الأول ثم حسن الثاني ـ ويبلغ بناء الشخصية المركبة ذروته عندما يدور القسم الآخر من الرواية حول «العالم البديل» وله شخصياته ـ ولكن سرعان ما يكتشف القارىء أن بطل العالم البديل آدم حسنين إن هو أيضاً إلا وجه من وجوه حسنين ويشير الكاتب صراحة في استهلال بعض الأقسام إلى المحلل النفساني يونغ وإلى الانفصام والبعد الميتولوجي ـ الأسطوري. وهنا لا يمكن الفصل بين الشخصيات والمكان والزمان ـ فالبطل عبر اختلاف الأمكنة والعصور واحد رغم تعدد وجوهه وتشظي هويته.

لقد بينا في أطروحتنا عن القصة اللبنانية أن رؤيتين للشخصية الإنسانية تتجاذبان عالم هذه القصة: قصة ذات بعد ميتولوجي تجعل من الذات الإنسانية باحثة عن المصالحة مع الذات التي عرفتها في زمان أصيل أولي

لم يشوهها التبدل وفي مكان عدني ـ فردوسي لا يتسرب إليه الشعور بالضياع والتشرد والغربة. أهم ممثلي هذا المنحى هم مارون عبّود في كل أقاصيصه وأملي نصر الله ويوسف حبشي الأشقر في «الأرض القديمة»، «وجوه من الأرض القديمة» «وآخر القدماء» والعناوين وحدها كافية للتعبير عن التوجه المذكور. ونذكر أيضاً محمد عيتاني في «أشياء لا تموت» حيث تتجلى أروع صورة لبيروت القديمة (رأس بيروت والحمراء. . .). أما المكان النموذجي للآخرين فهو القرية اللبنانية بأرضها الأليفة الطيبة زمن النعمة والبركة والمصالحة مع النفس في عهد السلف الصالحين. . . يقابل القرية مكان الغربة والضياع وفقدان الذات الأصلية وهو إما المدينة حيث القرش السطحي المغمس بالتزيّف والتزلف وأما المهجر حيث «يربح الإنسان العالم ويخسر نفسه» ولا يبقى له من زمن البركة إلا الذكرى وتجري الأيام باتجاه إمحاء الهوية والتلاشي.

أما الخط الآخر في رؤية الإنسان والواقع فتركز على القصة التحليلية النفسية، والإنسان الذي تبنيه إنسان ممثل، مخاتل، مقنع، تضعه القصة على محك فتفضحه وتعريه وتمزق قناعه وتضعه في مواجهة مرّة مع الموت أو الفشل الذريع أو فقدان ما ظنه ثابتاً لا يمسّ. يمارس الفنان في هذا التوجه رسالته في فضح مكامن السقوط في الإنسان وتطهيره من تسطحه واستقالته من وعيه وحسه النقدي فيكون وعي الطابع الفاجع للوجود ثمن المعاناة. واضح أن العالم القصصي من هذا المنطلق لا مكان فيه للبطل وللزمان المجيد السعيد ولا للمكان المشتهى والمختار، مكان الراحة والفرح. يمثل هذا التوجه توفيق يوسف عوّاد وخليل تقي الدين وفؤاد كنعان ويوسف حبشي الأشقر في بعض مجموعاته: «ليل الشتاء» ـ «المظلة والملك وهاجس الموت»، وليلى بعلبكي وحسن داود وهدى بركات. . .

ونختتم هذا العرض الموجز لشبه العالم القصصي بالتأكيد على أن الأعمال الأدبية الخالدة هي تلك التي تقدم للبشرية أروع سجل لرؤاها للإنسان والوجود.

إن أدب كل شعب يختزن لأفراد هذا الشعب صورة ذاتهم من خلال نتاجهم، يراجعون صورة ذاتهم ويعيدون تشكيلها يوماً بعد يوم وجيلاً بعد جيل انسجاماً مع ما يعتبرونه ثوابت هويتهم ومع ما يعتقدون أنه المصير الأكثر ملاءمة لهم. وما القصة في العمق إلا تظهير لصورة من صور المصير الإنساني. [١٧] فالإنسان مرمي في الوجود وفي المكان وفي الزمان في مواجهة يرى نفسه فيها وحيداً مستفرداً مستضعفاً. عندما يروي الإنسان مجريات الأحداث في الزمان أو يتخيل أحداثاً وينظمها في شريط على سبيل الاحتمال، يمارس قدرة على تشكيل هذا الزمان وإعطائه صورة وبالتالي يحسن التوجه عبره نحو الأفضل أو توقع الأسوأ. وعندما يروي الإنسان أحداثاً يجعل لها فضاء ومسرحاً ومكاناً ينتظم المكان المتصل المطلق الشامل ويتجدد في صور وأشكال يحملها معنى: فالمكان إما أليف وإما وحشي معادٍ، مكان السعادة أو الشقاء، الواقع المر أو الحلم الدافىء، الضياع أو المصالحة مع النفس والجماعة. والصورة الحقيقية التي ترسمها القصة هي صورة في الزمن ـ مكان إذ أن زمن السعادة والمعنى والمصالحة مع الذات غالباً ما يرتبط بالمكان الأليف والمشتهى والمنسجم مع مشروع الذات ـ وهنا لابد من التأكيد على أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف ذاته ويتعامل معها إلا عبر صورة عن ذاته لها ماضٍ ولها حاضر ولها مشروع وأفق مستقبلي، الإنسان يروي سيرته أو سيرة الآخرين أو الجماعة التي ينتمي إليها عبر صور لهذه الذات يشكلها ويعيد تشكيلها انسجاماً مع هويته والمصير الذي يختاره لها كما أسلفنا.

إن التوجهين الأول والثاني ليسا غريبين على القارىء العربي . الجديد فيهما تقديم نماذج وصفية مدعّمة بالبراهين ولا مجال لصياغة نظريات غنية وهامة حول تنظيم الشخصيات والمكان والزمان إلا بعد أن تكثر عمليات التصنيف والجدولة والوصف . وننتقل إلى التوجه الثالث في الدراسات الرمزية حيث دفعنا هذا المنهج الوصفي بعيداً .

التوجه الثالث : النسيج القصصي أو الهيكلية القصصية

أتوقف طويلاً عند هذا التوجه لأنه الأكثر تأخراً حتى في الدراسات الأجنبية . أما في اللغة العربية فما زلنا في البدايات كما سأبين ـ إن الألسني ا . بنفنيست لفت إلى أهمية التمييز بين أسلوبين هامين في الكلام : أسلوب الخطاب (discours) وأسلوب الرواية (Histoire) . في الأسلوب الأول يعبر المتكلم عن رأي ويناقش ويشرح مستخدما لذلك صيغاً فعلية دون غيرها (المضارع ، المستقبل . . .) وضمائر معينة بينما يستخدم الراوي في أسلوب القص صيغاً فعلية معينة (الماضي الناجز passé simple ، والناقص Imparfait...) . وتوقف عند وجود نوعين من الماضي في اللغات الأوربية الماضي الخبري passé simple وهو يسيطر على الأساليب القصصية من حكاية ورواية وقصة قصيرة والماضي الآخر Passé composé ونراه في الأساليب الإقناعية وفي العرض والشرح . . . انطلاقاً من التمييز الذي قام به بنفنيست بني هارالد فاينريش نظرية هامة متكاملة في كتاب بعنوان «الزمن» (Le temps) . بدأ هذا العالم المتأني بملاحظة مئات النصوص ورصد العلامات النصية المختلفة التي تتكرر في بعضها وتختفي في البعض الآخر . ففي رواية ما تكون المقدمة (أو التمهيد) مكتوبة بأسلوب العرض والشرح حيث يعبر الكاتب عن رأي وموقف وحيث الكلام مرتبط بزمن الكتابة الحاضر الذي ينطلق منه الكاتب لمخاطبة القارىء . أما زمن الفعل الطاغي على مثل هذه المقدمات فهو المضارع (الحاضر والمستقبل) وذلك الماضي غير الروائي ...Passé composé وما أن يبدأ الكاتب روايته حتى يتغير الأسلوب فيسيطر نوعان من زمن الفعل الماضي الناجز passé simple والماضي الناقص Imparfait . مع ضمائر غائبة إذا كانت الرواية بصيغة الغائب وضمير المتكلم إذا كانت بصيغة المتكلم . وقد لاحظ أيضاً أن بعض الظروف والحروف الدالة على الزمان الماضي وعلى المكان البعيد تواكب الأسلوب الخبري ـ الروائي وتغيب في حالات الحوار المباشر والسياقات الإقناعية . ويخلص فاينريش إلى القول بوجود عالمين مختلفين : عالم يعلق عليه ويشرح ويبين ، نبدي فيه رأياً ونقف منه موقف المحلل والمعلل وعالم نرويه ، تفصلنا عنه مسافة تطول وتقصر في الزمن ، نقف منه موقف الراوي المتفلت من حدوده غير الملتزم به التزاماً مباشراً ومتوتراً . (١٨)

إلا أن فاينريش سارع إلى توضيح مسألة التداخل بين الموقفين : فالمعبر عن موقف بالشروح والتعليق قد يضمن عرضه مقاطع سردية كما أن الروائي يضمن سرده مقاطع ذات طابع إقناعي تتجلى في إيقاف السرد لإدخال تعليق أو تعبير عن رأي شخصي وأكثر ما يتجلى التداخل في أساليب الخطاب من حوار ومناجاة وخطاب غير مباشر عادي وحرّ كما سنبين ـ غالباً ما يضمن الراوي سرده مقاطع حوارية تختلف فيها الضمائر وأزمنة الفعل والإشارات الزمنية والمكانية .

لقد استطاع فاينريش بملاحظاته الثاقبة أن يشد أبصارنا إلى جسد النص ، إلى المادة اللغوية لنراقب

علاماتها وتغير خيوطها متبينين أن وراء كل خيط من خيوط هذا النسيج وظيفة مختلفة لا يمكن التغاضي عنها في التحليل. بتعبير آخر أعاد على أسماعنا تأكيد أهمية الدال في توجيهنا عبر عالم النص. إن لفظة «دال» هي بصيغة اسم الفاعل يعني أنها دليل ممتاز لنا على دروب المدلول أو المعنى فهل يعقل أن نخبط خبطا عشواء والدليل بين أيدينا؟ يكفي أن نقرأ مقدمة توفيق يوسف عواد لمجموعته القصصية «الصبي الأعرج» لنلاحظ أن أسلوب هذه المقدمة يعتمد الشرح والعرض والإقناع أما العلامات النصية فكثيرة. تكثر في هذه المقدمة الجمل الاسمية «فالقصة إذن هي اليوم المظهر الأكمل للأدب، لأنها وإن كانت نوعاً من أنواعه فهي تستوعب غرض كل الأنواع. تضم التمثيل، وتضم الملحمة، وتضم الشعر إلى حد...» [١٩] فالجمل الاسمية تهدف إلى التعريف والتبيين وفيها علامات للاستنتاج «إذن» وأخرى للتعليل «لأن» وإذا صارت الجمل فعلية فهي جمل في خدمة التفصيل وفعلها في المضارع. أما الضمائر فموزعة بين أنا الكاتب والمخاطب الذي يمثل القارىء الذي يتوجه إليه الكاتب ليفسر له ويقنعه ويبين له.

«إن تاريخ الجنس البشري سلسلة قصص. والله خلق الإنسان في قصة. هل رأيت أروع من قصة الخليقة؟...» [٢٠] في هذا المقطع يتواصل الأسلوب الإقناعي التوكيدي «إن» من خلال الجملة الاسمية وتبرز هنا الجملة الإنشائية بأسلوب الاستفهام وهو سؤال العارف. بالطبع لا وجود لمثل هذه الجمل الإنشائية (استفهام، تعجب...) في المقطع السردي كما سنرى.

السرد والوصف

إذا قرأنا قصة «الصبي الأعرج» نفسها نلاحظ أن النسيج القصصي مختلف باختلاف الخيوط التي يحوكها الراوي لتنمو القصة.

«فلما أظلم الليل وهم بالرجوع إلى الكوخ، دنا منه وراء المدرسة اللعازارية، في ذلك الطريق الموحش، ثلاثة صبيان، الكبير فيهم من سنه، وما كاد يراهم مقبلين نحوه حتى ارتعد، كأن إلهاماً نزل عليه بأنهم يريدون به شرا وكانوا يغنون ويلوحون بأيديهم في الفضاء، وزعيمهم ذو القمباز الطويل ينفخ بأنفه كالحيوان.

وقف الأعرج على رجله الصحيحة، وأدار وجه صندوقته إلى حائط المدرسة وانتظر. فتقدم الزعيم ونظر يميناً وشمالاً، ولما تيقن من أن أحداً لا يراه صفع التاجر الصغير على وجهه صفعة طاش لها دماغه في رأسه، وهجم الثلاثة على الصندوقة، فنهبوا أكثر ما فيها وأطلقوا سيقانهم للريح، يزدردون الحلويات ويقهقهون.» [٢١]

نلاحظ في هذين المقطعين السرديين سيطرة الفعل الماضي الناجز سيطرة كاملة. إنه فعل الحركة والحدث. بواسطته تنمو الحادثة وتتطور وتتعقد حتى تجد طريقها إلى الحل، يواكب الفعل الماضي ضمير الغائب ويخلو المقطعان من الجمل الاستفهامية والتعجبية ومن الإشارة إلى واقع المتكلم وزمنه كما في المقدمة. يرى فاينريش أن الحدث الذي يروى بصيغة الماضي الناجز يحتل الواجهة [٢٢]. لا قصة دون رواية أحداث تنمو وتتطور وتتسارع لتحقق مصير الأبطال إلى السقوط أو الانتصار كما بينا ذلك في دراسة عملية الحبك. حتى المقاطع السردية فلا تتتالى برتابة وعلى وتيرة واحدة فالراوي يستخدم تقنية الإبراز وتوزيع مساحات الضوء. في الجملة

المزدوجة «لما أظلم الليل وهم بالرجوع إلى الكوخ/ دنا منه ثلاثة صبيان. . .» فعل دنا بما يشي به من شر قادم يبرز من خلال استناده إلى خلفية الليل المظلم والشعور بالحاجة إلى العودة إلى الكوخ. والابراز نفسه موجود في العبارة التالية: «وما كاد يراهم مقبلين حتى ارتعد. . .» «ما كاد. . ./ حتى. . .» تؤمن أيضاً خلفية للحدث الموضوع في الواجهة وهو الارتعاد. . . وكذلك يتجلى الإبراز في «ولما تيقن من أن أحداً لا يراه/ صفع التاجر الصغير. . .»

أما أهم ما يوفر عنصر الإبراز من خلال توزيع الضوء بين خافت في الخلفية وباهر في الواجهة فهو تواتر الجمل بين وصفية وسردية أو العكس سردية فوصفية. ما يبرز ارتعاد الأعرج هو الخلفية الوصفية «وكانوا يغنون ويلوحون بأيديهم في الفضاء، وزعيمهم ذو القمباز الطويل ينفخ بأنفه كالحيوان» ــ إن الجملة الوصفية لا تنقل الحدث بل الهيئة والإطار المكاني ـ الزماني ــ حتى إذا نقلت حدثاً فتضعه في الخلفية كوضع يرافق الحدث الأساسي ويضيئه. هذه الجملة الوصفية مؤلفة من كان + المضارع أو الصفة ـ الخبر إذا كان الوصف في إطار الماضي ـ وقد تكون الجملة الوصفية عرضاً حياً مباشراً تصويريا لمشهد يودّ نقله كشاهد عيان كما هو الحال في نقل المباريات الرياضية وهذا ما يسمى بأسلوب الريبورتاج ـ وعندنا أمثلة كثيرة على هذين الأسلوبين في الوصف، في هذه القصة عينها.

«وكان العم إبراهيم يعوي تحت العصي المتراكمة عليه عواء الكلب الذي أصابه الصياد خطأ، ويتململ ويجدف، ويحاول النهوض ولكن عبثاً. إنه كسيح. وكان يلحق زاحفاً بالأعرج من زاوية إلى زاوية. . . فيشتد عواؤه، ويختلط بقصفات الرعد في الخارج وقهقهات تنكات الكاز على سطح الكوخ في تلك الليلة الليلاء.»[٢٣]

لهذا المشهد القصصي علاماته: تفتتحه «كان» الناقصة تكملها أفعال مضارعة ترصد حال الجلاد الذي أصبح ضحية وانقلب عليه السحر. المهم أن نستند إلى النسيج النصي ليدلنا على نوع الاستراتيجية المستخدمة وإلى الانتقال من السرد إلى الوصف.

أما أسلوب الوصف كشاهد عيان فنراه في أول القصة:

«في الثالثة من عمره، على وجهه بقع من الغبار المزمن وأخاديد من الذل، يجر، طول النهار وقسماً من الليل، رجله العرجاء. . .» أو «في حي فرن الشباك، على مسافة ربع ساعة من مشية خليل العرجاء، كوخ حقير جدرانه من أخشاب صناديق الكاز، وماركات الشركات لاتزال محفورة عليها بالأحمر والأزرق والأسود، بعضها محفوظ سالم، والبعض الآخر أكلت ثلاثة أرباعه السنون. .»[٢٤] ينقل الراوي صورة حية للكوخ مسرح الحدث الأساسي. . .

وللمقاطع الوصفية مكانها في هندسة القصة فغالباً ما تحتل أول القصة لتؤمن عرض المكان والزمان والشخصيات وترسم البداية الهادئة هدوءاً يسبق عاصفة الحدث الذي يأتي ليكسر هذا التوازن ويطلق مرحلة التعقيد. هكذا يستهل جبران قصته «البنفسجة الطموح».

«كان في حديقة منفردة بنفسجة جميلة الثنايا، طيبة العرف، تعيش قانعة بين أترابها وتتمايل فرحة بين قامات الأعشاب.

ففي صباح، وقد تكللت بقطر الندى، رفعت رأسها ونظرت حواليها فرأت وردة تتطاول نحو العلاء بقامة هيفـــاء. . . »(٢٥) كانت البنفسجة رمز التواضع والقناعة والسلامة حتى ذلك الصباح الذي أوقف زمن القناعة ليفتح أفقاً جديداً من المغامرة والتطلع إلى تخطي الذات نحو قامة جديدة. . .

وقد يأتي الوصف في الخاتمة ليقفل القصة كما افتتحها على وضع جديد استقر عليه مصير الشخصية. بمثل هذا النوع من الوصف تنتهي قصة «الصبي الأعرج» الذي تجاوز عاهته وانتصب جباراً سيد ذاته من خلال وصف ظله: «وأما الشارع فمقفر، ليس فيه إلا ظل الأعرج يلقيه المصباح الكهربائي المعلق على محطة الترامواي. ظل طويل، مستقيم، تقدم الأعرج في المشي زاد في طوله واستقامته، واختفت منه العرجة. . . حتى خيل إليه أن أوله عند رجله العرجاء، وآخره معلق بتلك النجمة المرتجفة التي انقشعت عنها الغيوم في أفق السماء». (٢٦)

الخطاب المباشر وغير المباشر

يختار الراوي أن يوقف الحديث عن الشخصيات وعن أفعالهم ليترك لهم الساحة ويحتلوا الواجهة ويعبروا بالحوار أو بالمناجاة عن أفكارهم وعواطفهم ومستواهم الفكري والاجتماعي والايديولوجي باللغة التي تلائم طباعهم. يكون هذا التعبير بأشكال مختلفة لكل منها علاماته النصية.

الحوار

ينبه الراوي القارىء أو السامع إلى الانتقال إلى نوع جديد من عناصر القصة هو الخطاب المباشر. فثمة مقدمة للحوار فعلها السردي (قال، أضاف، همس. . .) إلا أن مضمونه يعبر عن الإعلان. يرافق هذه المقدمة علامات أخرى مطبعية كالنقطتين والشرطة ـ والمزدوجين أحيانا وتلك الفسحات البيضاء التي تطالعنا في الحوار السريع الذي يتبادله شخصان أو أكثر.

أما أهم العلامات فهي نصية: الجمل غير سردية تكون اسمية وأحياناً استفهامية أو تعجبية أو طلبية وإذا كانت فعلية فالغالب فيها هو المضارع والأمر أو ذلك الماضي غير السردي. فالشخصية تعبر عن أفكارها، تعرضها، تشرحها وتريد الإقناع. ويرافق هذا النوع من الخطاب ضمائر محددة هي المتكلم والمخاطب وبعض الإشارات الزمنية والمكانية الدالة على الحاضر وعلى القريب (هذا، هنا، الآن. . .) أو على المستقبل (سين وسوف. . .)

في مطلع رواية الطيب الصالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، يعود الراوي من انكلترا إلى السودان ويدور حوار بينه وبين أهل بلده:

«وقال أبي «هذا مصطفى».

وسألني ود الريّس: «هل صحيح أنهم لا يتزوجون ولكن الرجل منهم يعيش مع المرأة بالحرام»

وسألني محجوب «هل بينهم مزارعون؟»

وقلت له: «نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شيء. منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم مثلنا تماماً. »(٢٧)

نلاحظ أن حـوار كل شخصية مثل نفسيتهـا واهتماماتها ووضعها الفكـري. . . وفي بعض الحوارات يعمد الراوي إلى إنطـاق الشخصيات بلغـة الحياة اليـومية لمزيـد من الواقعيـة والتمييز بين لغة الشخصيـات التي لها استقلاليتها.

المنـاجـاة

للمناجاة مقـدمة توضح أن الكلام غير موجه لمخـاطب بل إلى الذات. إنه حوار مع الذات «مـونولوج». أفعاله: قال في نفسه، خاطب نفسه، تساءل. . .

يلي المقطع الذي أوردناه من الطيب الصالح هذه المناجاة:

«وآثرت إلاّ أقـول بقية ما خطـر على بالي: «مثلنا تماماً. يـولدون ويموتـون وفي الرحلة من المهـد إلى اللحد يحلمـون أحـلاماً بعضهـا يصـدق وبعضهـا يخيب. يخافـون من المجهول، وينشـدون الحب، ويبحثـون عن الطمأنينة في الـزواج والولد. . . » لم أقل لمحجوب هـذا، وليتني قلت، فقد كان ذكيـاً. خفت، من غروري، ألا يفهم». (٢٨)

هذان النوعان من الخطاب المباشر يوفـران الحيوية والصفة التمثيلية للسرد ويصوران النفسية. وإذا كثرت نسبتهما في نص قصصي مال إلى التمثيليـة المسرحية وغالبـاً ما يوظف هذا النـوع من الخطاب المباشر في خـدمة القصص ذات الأطـاريح الفكريـة الذهنيـة التي يود الكـاتب عـرضها والـدفاع عنهـا (بعض قصص جبران ويوسف حبشي الأشقـر ونجيب محفوظ. . .) وثمة نـوع آخر من الخطاب المباشر يـدعى المناجاة الـداخلية، أكثر الروائيون والقصـاصون المعاصرون من توظيفه في تصويـر ما وراء الوعي وعوالم اللاوعي. مـا يميز المناجاة الداخلية من المنـاجاة العادية هـو طابعها الفجائي الـذي لا يمهد الراوي فيه لـلانتقال من السرد إلى الخطاب بمقدمـة ما. يختفي الـراوي وتحتل الشخصية مكـانه وتستعير صـوته لتنقل لنـا لا كلامـاً منطوقـاً كما في أنواع الخطاب المباشر الأخرى بل ذلك التعبير الصاعـد من الأعماق ومن المشاعر الحارة المباشرة التي لم تخضع لمصفاة الوعي العاقل. تدخلنا الشخصية تيار وعيها الداخلي ولا وعيها لنشهد مباشرة ما يختلج في داخلها. براعة هذا الأسلوب تكمن في أنه يعطينا الانطبـاع بأننا نواجه الشخصية بما تعيشه وراء الكـلام. وفي ما عدا ذلك يحتوي على العلامات النصية الواردة في المناجاة.

في «موسم الهجـرة إلى الشمال» ينتحر مصطفى سعيـد ويوصي الـراوي بزوجتـه وابنيه. ويعـاني الراوي من الصراع بين الأمانـة للوصية والحب الصامت الـذي يحس به نحو حسنة زوجـة مصطفى. إلاّ أن هذه الأخيرة تجبر على الزواج بشيخ، مـزواج هو ود الـريس فتقتله وتقتل نفسهـا وتترك الراوي ممزقـاً وهل أكثر مـلاءمة من المناجاة الداخلية لتصوير ما يعانيه من التمزق:

«العالم فجأة انقلب رأسا على عقب. الحب لا يفعل هذا. إنه الحقـد. أنا حاقد وطـالب ثأر وغريمي في الداخل ولابـد من مواجهتـه. ومع ذلك لاتزال في عقلي بقية تـدرك سخرية الموقـف. إنني ابتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد، إلا أنه على الأقل اختار وأنا لم اختر شيئاً. قرص الشمس ظل ساكناً فوق الأفق الغربي زمناً ثم اختفى على عجل. وجيـوش الظلام المعسكـرة أبداً غير بعيد وثبت في لحظـة واحتلت الدنيـا. . . أنا

وحدي، لا مهرب، لا ملاذ، لا ضمان. عالمي كان عريضاً في الخارج، الآن قد تقلص وارتد على أعقابه حتى صرت العالم أنا ولا عالم غيري. أين إذن الجذور الضاربة في القدم؟ أين ذكريات الموت والحياة؟ ماذا حدث للقافلة والقبيلة؟ أين راحت زغاريد عشرات الأعراس وفيضانات النيل وهبوب الريح صيفاً وشتاءً من الشمال إلى الجنوب؟ الحب؟ الحب لا يفعل هذا. إنه الحقد.. المفتاح في جيبي وغريمي في الداخل على وجهه سعادة شيطانية لا شك؟ أنا الوصي والعاشق والغريم؟

«أدرت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة...» (٢٩)

نلاحظ كيف أن هذه الجملة الأخيرة سردية تنقل حدثاً خارجياً ينمي الحادثة الأساسية، أما المقطع السابق فهو مقطع شعري فيه فوضى منظمة محسوبة تعبر بأسلوب إنشائي عن أعماق شخصية الراوي الذي أصبح مسكوناً بهاجس مصطفى سعيد الذات الأخرى له يشده إليها تماه وصراع في آن معا.

نشير هنا إلى أن جايمس جويس ذهب بعيداً في استخدام هذه التقنية وفي الأدب الحديث والمعاصر كثيرون جداً هم الذين استخدموها في استكشاف اللاوعي وأعماق الذات: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، سلوى بكر، زكريا تامر، مؤنس الرزاز، أملي نصرالله، فؤاد كنعان وغيرهم كثيرون...

الخطاب غير المباشر

يقف هذا النوع من الخطاب بين الخطاب المباشر والسرد فهو ليس نقلاً أميناً وثائقياً لأقوال الشخصيات فالراوي ينقل كلام الشخصيات بأسلوبه هو فيلخص ويخضع الكلام للغته هو ووجهة نظره. فالمقدمة موجودة ولكن دون النقطتين والمزدوجين. والضمير الغالب هو الغائب الممثل لحضور الراوي.

«قال أبي إن مصطفى ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوج بنت محمود... رجل في حاله، لا يعلمون عنه الكثير...»

«أسئلة كثيرة رددت عليها حسب علمي. دهشوا حين قلت لهم أن الأوربيين، إذا استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تماماً، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول ولهم أخلاق حسنة، وهم عموماً قوم طيبون» (٣٠)

نلاحظ في هذين المقطعين نقل الراوي للآراء بشيء من السرعة وأمانة للمضمون لا لأسلوب الكلام وملاءمته لحال المتكلم. هذا النوع من الكلام خطاب صيغ في أسلوب السرد.

الخطاب غير المباشر الحر

هذا النوع من الخطاب يشترك والخطاب غير المباشر العادي في أنه قد يتضمن جملاً إنشائية استفهامية وتعجبية وجملاً اسمية أو فعلية فعلها في المضارع. وهو في ذلك يقترب من المناجاة الداخلية لأنه يصور عالم ما وراء الوعي وتيار الوعي الداخلي. أنه ينقل أحاسيس الشخصيات قبل أن تنتظم في كلام منطقي منسق ومنطوق. أما الخصوصية في هذا الخطاب فهي من حيث الشكل في أنه يأتي دون مقدمة كما في الخطاب غير المباشر وأن الضمير الطاغي فيه هو ضمير الغائب لا المتكلم كما في المناجاة الداخلية. أما أبرز ما يميزه من

حيث المضمون والتقنية في التعبير الفني فهو التواطؤ الحاصل بين صوت الشخصية وصوت الراوي، فنحن نتساءل من يتكلم: هل هو الراوي يغوص في أعماق الشخصية يحللها ويقرأها كالكتاب المفتوح أم أنها الشخصية نفسها تفتح ذاتها العميقة لتعبر عن أحاسيسها الحارة قبل أن تخضع لتنسيق المنطق والكلام المنطوق؟ وغالباً ما يستخدم هذا التواطؤ في العبث بالشخصية وفضح ما تخبئه في سرها. . . ولقد برع القصاصون المحدثون والمعاصرون في استكشاف اللاوعي وتصوير الجنون والحالات الكابوسية والأحلام في مناخ غرائبي.

لقد ذهب فؤاد كنعان بعيداً في استغلال المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحرّ لأنه لم يشأ أن تكون القصة قصة الأحداث الخارجية الموضوعية بل ذاك الرصد لأثر الأحداث في الذات عبر التذكر والاسترجاع والتخيل والتأمل يقول في «أولاً. . وآخراً وبين بين»:

«سنوات وسنوات وهو يجلس إلى المكتب ذاته، في الزاوية نفسها، مع الأوراق ذاتها، مع الأقلام ذاتها، مع الدفاتر ذاتها. . .

سنوات وسنوات، ويعيش الحياة ذاتها، والأعمال ذاتها، والحركات ذاتها، والأقوال ذاتها، والدروب ذاتها أو. . . ذاتاً. .

سنوات وسنوات، والسرير ذاته، في المكان ذاته، تحت المصباح ذاته، على الوسادة ذاتها، أمام المرآة ذاتها، مع المرأة ذاتها: تستحم، يستحم. تلبس المنامة، يلبس المنامة. يشرب كأساً، تشرب كأساً. يرقد جنبها، ترقد جنبه. يـ. . . تـ. . . يـ. . . تـ. . . يـ. . . تـ. . . ثم يدق نفير النوم فيستسلمان لسلطان موت صغير.

ثم يدخلان في نوم آخر، وموت صغير آخر. . . !» (٣١)

هل من أسلوب آخر يستطيع أن يفتح للقارىء نافذة على ما تعانيه الشخصية في عمق أعماقها من ضجر وجودي ومن آلية في ممارسة فعل الوجود. ينتهي به الأمر إلى إلغاء الوجود في هذا الحوار العبثي بين يـ. . . تـ. . . يـ. . . تـ. . . ؟

إن الروائيين والقصاصين الذين أشرنا إلى استخدامهم أسلوب المناجاة الداخلية هم أنفسهم أتقنوا أيضاً استخدام الخطاب غير المباشر الحرّ. وقصة توفيق يوسف عوّاد «أحد الشعانين» (٣٢) أبرز مثال على استخدام الخطاب غير المباشر الحرّ في تصوير الصراع النفسي الذي تعيشه الخورية التي عبثاً حاولت تخطي مشكلة العقم الذي تعاني منه فوصلت إلى الجنون. ووظف عوّاد الخطاب غير المباشر الحرّ لمتابعة ما يجري على ساحة اللاوعي في الشخصية بينما تولى السرد والوصف نقل الاحتفال بعيد الشعانين في الخارج. فبينما يغطي السرد ١٧,١٪ من مساحة النص يبلغ الخطاب غير المباشر الحر نسبة ٣١٪ وهي نسبة لافتة جداً تدفع القصة باتجاه عالم الأعماق بعيداً عن الحدث الخارجي.

تدخل الكاتب

قد يقطع الراوي حبل السرد ويعلق الحادثة النامية في زمن الرواية ليتدخل هو معلقاً وشارحاً وساخراً فالكلام الذي يعبّر به ينتمي إلى زمن الكتابة وله علاماته النصية ويشعر القارىء بأن المقطع الذي يسيطر عليه

التدخل يشكل جسماً غريباً خاصاً: زمن الفعل هو المضارع أو سائر أزمنة الخطاب المباشر أما الضمير فهو ضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو صيغة ذات صفة عامة، شاملة مثل المرء، الناس . . . أما المضمون فهو تعبير عن رأي أو تعليق كثيراً ما يشي بتأملات الكاتب وموقفه الشخصي من الوجود . . .

في «الأجنحة المتكسرة» يوقف جبران السرد ويثبت آراء خاصة على شكل تأملات وحكم:

«لكل فتى سلمى تظهر على حين غفلة في ربيع حياته وتجعل لانفراده معنى شعرياً وتبدّل وحشة أيامه بالأنس وسكينة لياليه بالأنغام». (٣٣)

«إن الجمال سرّ تفهمه أرواحنا وتفرح به وتنمو بتأثيراته أما أفكارنا فتقف أمامه محتارة محاولة تحديده وتجسيده بالألفاظ ولكنها لا تستطيع . . .» (٣٤)

«إن المرأة التي منحتها الآلهة جمال النفس مشفوعاً بجمال الجسد هي حقيقية ظاهرة غامضة نفهمها بالمحبة ونلمسها بالطهر، وعندما نحاول وصفها بالكلام تختفي عن بصائرنا وراء ضباب الحيرة والالتباس . . .» (٣٥)

«إن أموال الآباء تكون في أكثر المواطن مجلبة لشقاء البنين». (٣٦)

إن هذه التدخلات معروفة خصها الدارسون بكثير من الأبحاث وقد تكون عبئاً على القصة تثقلها وتخل بالعقد الذي يتم بين الراوي والقارىء فيختلط زمن التوهم بزمن الحقيقة. ولكنه استخدم استخداماً فنيا ووضع في خدمة السخرية عند كتاب مثل ديدرو ومارون عبود وغيرهما . . .

خلاصة واستنتاجات

يقول م. فايول إن هذا المنحى في دراسة الخطاب القصصي من خلال العلامات النصية هام جداً ولكنه مازال في بداياته (٣٧) على الرغم من الدراسات العديدة التي أشرنا إليها من مثل تلك التي قدمها فانيريش وجرارجونيت (٣٨) وغيرهما. فماذا ترانا نقول فيما يخص اللغة العربية؟ الواقع أن المستشرق الكبير اندريه ميكال حاول استخدام نظريات فاينريش في دراسة «عجيب وغريب» إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. ولكنه خلص إلى استحالة تطبيق هذه النظريات لأن نظام زمن الفعل في اللغة العربية مقتصر على التضاد بين الماضي والمضارع والماضي لا ينقسم إلى أزمنة مختلفة توفر تقنية الإبراز وتوزيع الضوء بين الواجهة والخلفية. وذهب إلى أن النص القصصي عملية إبراز مستمر لأن الماضي هو الذي يطغى وكل الأحداث تحتل الواجهة. (٣٩) ما أغفله أ. ميكال هو أن نوع النص الذي تناوله يحتم مثل هذا الميل إلى الأحداث البارزة المتسارعة والتي تحتل الواجهة. لأن الأدب الشعبي وأدب الأطفال والقصص البوليسية وسائر قصص المغامرات تتوجه إلى جمهور معين من الأطفال والشعب المتوسط الثقافة. وهذا الجمهور يهتم بالحدث: ماذا حدث؟ وبعد ذلك ماذا حدث؟ بالطبع سيكون عنصر السرد هو الأغلب وإذا مارسنا عملية الإحصاء يتبين لنا بشكل واضح أن هذا العنصر هو الطاغي. وقد عمدنا إلى دراسة عدد كبير من النصوص المختلفة جدا واستنتجنا أن نظرية فاينريش قابلة للتطبيق على اللغة العربية شرط أن نرصد أساليبها الخاصة في إدارة عملية القص. فكما بينا تستطيع «كان» مع المضارع أو الصفة أن تؤمن الوصف والخلفية التي تبرز أحداث الواجهة كما بينا أن المضارع حاضر في النسيج القصصي وهو مؤشر هام يدلنا على الانتقال بين أنواع الخطاب وفقاً لأغراض فنية. ونشير هنا إلى مصطلح أكد عليه غريماس وبين إنتاجيته هو مصطلح Isotopie الذي يرصد في الخطاب طابع المشاكلة والوحدة والتجانس فما أن ينكسر هذا الطابع حتى يبدأ شكل آخر من الخطاب له أيضاً تجانسه ووحدته وهذا ما بيناه في دراسة السرد والوصف والحوار والمناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر

الحرّ والتدخل. . . إن مجموع العلامات النصية في البنية الدالة هو الذي يشكل تجانس الخطاب.

لقد مارسنا هذا التوجه في دراسة القصة وكان التطبيق على «دمشق الحرائق» لزكريا تامر [٤٠]. وعلى القصة القصيرة اللبنانية من بداياتها مع سليم البستاني حتى المرحلة الراهنة. [٤١]

أما المنهج المتبع في الدراسة التطبيقية فنوجزه بالمراحل الثلاث الآتية:

١ـ رصد كل عنصر من عناصر النسيج القصصي انطلاقاً من العلامات النصية في البنية الظاهرة للنص وضبط حركة كل علامة من هذه العلامات في مختلف نصوص المدونة المدروسة. وفي الصفحات السابقة أمثلة عديدة على هذه الممارسة.

٢ـ قياس المساحة التي يحتلها كل عنصر من عناصر النسيج القصصي عبر دراسة إحصائية دقيقة في جداول تسهل عملية الوصف وتسمح بالمقارنة والتصنيف والاستنتاج. سنورد بعض الجداول التي أسفرت عنها أبحاثنا حتى الآن مشيرين إلى أن عدداً لابأس به من الباحثين ومن طلاب الدراسات العليا سلك هذا الدرب وبدأت المقاربات الوصفية للنصوص الأدبية تتوسع كبقعة من الزيت.

٣ـ في المرحلة الثالثة تبدأ عملية قراءة النتائج وتفسيرها والبحث في وظيفة العناصر المدروسة وفي العلاقات التي تنشأ بينها. وهكذا تكون الأحكام التي نطلقها على أسلوب كاتب وعلى تطور نوع أدبي أحكاما مبنية قابلة للإثبات والمقارنة مع نتائج أخرى.

الجدول الأول: عناصر النسيج القصصي في قصص سليم البستاني في «الجنان». [٤٢]

اعتمدنا الاختصار على الشكل الآتي:

س = سرد ـ و = وصف ـ ح = حوار ـ م = مناجاة ـ م د = مناجاة داخلية ـ خ غ م = خطاب غير مباشر ـ خ غ م ح = خطاب غير مباشر حرّ ـ ت ك = تدخل الكاتب. اكتفينا برقم واحد بعد الفاصلة في حساب النسبة المئوية ـ في العمود الذي يلي اسم القصة حددنا عددالأسطر الإجمالي في القصة.

العنوان	عدد الاسطر	س ٪	و	ح	م	م د	خ غ م	خ غ م ح	ت ك
رمية من غير رامٍ	٨٥	٢٥,٠	٢١,٠	٤٠,٠	٣,٥		٣,٥		٥,٩
زفاف فريد	١٣١	٣٥,٨	٢٥,٢	٢٢,٩	٢,٣		٣,٨		٩,٩
غانم وأمينة	١٢٧	٣٣,١	١٧,٣	٨,٧	٥,٥				٣٥,٤
النسبة العامة	١٤٤	٣١,٣	٢١,٢	٢٣,٨	٣,٨		٢,٤		١٧,١

يستوقفنا في قراءة هذا الجدول أمرين :

يغطي تدخل الكاتب في «غانم وأمينة» نسبة لافتة جداً تطغى على سائر عناصر النسيج القصصي وتفوق تلك التي نجدها في القصتين السابقتين. وفي إنعام النظر نلاحظ أن التدخلات العديدة التي قطعت السرد هدفت إلى طرح مشكلة الزواج وتربية الأولاد وتبادل المصالح مما ينحو بهذه القصة نحو إبداء الرأي وكأنها مقالة اجتماعية. وهذا الميل إلى الوعظ والإرشاد رافق بدايات القصة وطبعها بطابعه.

أما الأمر الثاني فهو غياب المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحرّ غياباً تاماً. ويفسر هذا الغياب حرص الكاتب على تصوير سلوك الشخصيات الظاهر والواعي وتحاشي الغوص في أعماق النفسية مراعاة للقارىء البسيط وصاحب الذوق البدائي الميال إلى الوضوح.

ونورد جدولاً ثانياً من مرحلة تمثل نقلة نوعية في مسار القصة هي مرحلة المهجريين جبران ومخائيل نعيمة. نضيف إلى الجدول الأول عموداً بعنوان «تيار الوعي» = ت و وأحصينا فيه نوعاً من السرد المركز على حرارة الشعور الداخلي من تذكر وتخيل. والسرد ليس هنا سرداً لأحداث خارجية بل يقارب نوعي الخطاب اللذين رصدناهما: المناجاة الداخلية والخطاب غير المباشر الحر.

«الأرواح المتمردة(٤٣)	عدد الاسطر	س	و	ح	م	م د	غ غ م	غ غ م ح	ت و	ت ك
وردة الهاني	٣٤١	٩,٢	١٠,١	٦٤,٠	١٢,١					٤,٣
صراخ القبور	٢٣٣	٢١,٤	١٦,٣	٣٤,٣	٤,٧					٢٣,٠
مضجع العروس	٢٢٥	٢٤,٤	١٨,٦	٥٥,٥٧	-					١,٣
خليل الكافر	١٠٣٧	١٧,٣	١٣,٨	٦٠,٤	٢,٠					٦,٢
معدّل عام	٤٦٠	١٨,١	١٤,٧	٥٣,٦	٤,٧					٨,٧

اللافت في هذا الجدول ارتفاع نسبة الحوار الذي يبلغ معدله العام ٥٣,٦٪ ويصل في «وردة الهاني» إلى ٦٤٪ لا أحد يجهل الانتقادات التي كان جبران عرضة لها في قصصه بسبب تقلص عنصر الحدث وتضخم عنصر الخطاب ويتجلى هنا في الحوار. ولكن هذه الانتقادات متهافتة غير مبنية كلياً. فجبران لم يشأ أن يكتب القصة ـ الحدث بل القصة ـ الأطروحة الفكرية. ولقد حمل شخصياته صدى أفكاره فعبروا ودافعوا عنها. لا نريد تبرئة ساحته من إلحاق الشخصيات بشخصه دون كبير احترام لذاتيتها وإنما نودّ التركيز على نوع القصة التي أراد جبران كتابتها. وواضح أنه بدأ بالقصة القصيرة وسرعان ما تحول عنها إلى المثل للأسباب التي ذكرناها. ولقد وظف جبران التدخلات ومعدل نسبتها ٨,٧٪ لبث آرائه والدفاع عن مذاهبه وفي «صراخ القبور» تبلغ نسبة التدخل ٢٣٪ إذ أن الكاتب يثور على عدل الناس وما فيه من جور أعمى.

ونمرّ بسرعة على جدول بأول مجموعة لمخائيل نعيمة وهي «كان ما كان» (٤٤) ونعيمة أول مـن انتقد جبران لطغيان القـول عنده على الحدث. وفي الواقع نـلاحظ أن المعدل العـام للسرد عنده يبلغ ٣٦,٩٪ أي ضعف نسبته عنـد جبران ـ فنعيمـة كتب القصة ـ الحدث التي شاءها تجليا لرؤيتـه ويقترب من نسبة السرد العـالية المعدل العام للـوصف ٢٤,٩ . لقد تأثر نعيمة بالقصـة الروسية الواقعية وشاء أن يكـون للعـرب أدب يصـور الواقع لأنـه ما من تخط لواقع دون تشخيصه ومعرفته كمقدمة لفضحه والعمل على تغييره.

واللافت «في كان ما كان» بداية استخدام الخطاب غير المباشر الحرّ في «سنتها الجديدة» وتبلغ نسبته ٢٧٪ فتسلك القصة دروب الأعماق النفسية المظلمة لتصور صراع الأب الذي قتـل ابنته لأنه كان ينتظر الصبي بعد سبع بنـات. وتبلغ نسبة هـذا النوع من الخطـاب ٩٪ في «العاقـر» وهي أيضاً تصـور مأساة المرأة التي يعتبرهـا الشرق مسئولة عن العقم، بينما المسئول في القصة هو الرجل نفسه. وحتى نعيمة لا يمسك نفسه عن التدخل في السرد للإفصاح عن آرائه الخاصة وإن لجم هذا الميل فـالمعدل العام هو ٧,٣٪ إلا أنه يبلغ نسبة ١٧,٢٪ في «ساعة الكوكـو» حيث يوظف الحوار والتدخل في خدمة الدعـوة إلى المصالحة مع الذات عبر العودة إلى الأرض والقرية والوطن بعد اغتراب عن الذات والهوية في صخب نيويورك.

ونورد جدولين من مـرحلة الحداثة في القصة اللبنانيـة حيث بدأت نقطة متقدمـة من النضوج الفني. نورد في الجدول نتائج إحصاء حول «الصبي الأعرج» (٤٥) لتوفيق يوسف عوّاد وفي الثاني «عشر قصص من صميم الحياة» (٤٦) لخليل تقي الدين.

العنوان	أسطر	س	و	ح	م	م د	ح غ م	خ غ م ح	ت و	ت ك
الصبي الأعرج	٣٩٩	٤٠,٨	٣٩,١	٩,٥			٢,٠	٤,٧		٣,٢
المقبرة المدنسة	٤٣٩	٣٣,٣	٢٥,٦	٢٢,٨	١,٣		١,٣	١٢,١		٣,٧
الجرذون الشتوي	٢٩٣	٥١,٢	١٧,١	٢٦,٧	٠,٤	٠,٤	٠,٧	٠,٧		٣,١
الشاعر	٣٨٦	٤٠,٢	٣٢,٧	١٤,٨			١,٣	٨,٦		٢,٦
الهاوية	٣٢٣	٢١,١	١١,٥	٣٤,٤	٤,٤		١,٣	٢٥,٧		١,٩
جدي وحكايته	٢٧٨	٤٦,١	١٠,١	٢٧,٠	١,١		٢,٩			١٣,٠
الرسائل المحروقة	٢٤٦	٢٨,١	٢٤,٠	٣,٧	٠,٩		٠,٩	٢٧,٧	١٢,٦	٢,٥
أحد الشعانين	٣٢٣	١٧,١	٢٤,٢	٤,١	٢,٢	٥,٦		٣١,٠	٩,٦	٦,٥
حنون	٢٨٢	٣٥,٥	٢١,٣	٨,٣		٦,٨	١,٨	١٢,٨	٣,٩	١٣,٢
الأرملة	٢٨٥	٤٠,٧	١٤,٤	٩,٥	٢,١		١,٨	٣٠,٩		٠,٧
شهوة الدم	٨٤	٥٦,٠	١٦,٦	-				٢,٤		٠,٨
عمر أفندي	١٢٩	٣٥,٧	٩,٣	٥٢,٠				٢,٤		٠,٨
سقاء القهوة	٨٥	٢٩,٤	١٣,٠	٥٧,٧						
الحمّال الصغير	٨٣	٦٠,٣	٢٠,٦	-	٢,٨	١,٤				١٥,١
المعدل العام	٢٥٨	٣٨,٣	٢٠,٠	١٩,٣	١,١	١,٠	١,٠	١١,٤	١,٩	٦,٥

العنوان	أسطر	س	و	ح	م	م د	ح غ م	خ غ م ح	ت و	ت ك
نداء الأرض	٢٨٠	٣٤,٦	٤٥,٤	٢,٥						
في مهب الغرام	٤١٣	٣٦,٦	٣٨,٧	١١,١			٢,٢	٥,٣	٣,٦	٢,٤
ذكرى الهوى الأول	١٤٦	٢٥,٣	٥٨,٢	١٠,٣						٦,٢
فارس الشامي	٢٣٧	٣٤,٦	٣٧,١	١٣,٥				٣,٨	٤,٦	٢,١
سارة العانس	٣٥٨	٣٩,٩	٤١,٣	٩,٨				٧,٨		٠,٦
جحيم امرأة	٢٥٨	٢٦,٧	١٨,٦	٣٣,٣				٤,٢	١٠,٥	٦,٦
طريق الوجيه	٢٠٥	٢٩,٣	٢٥,٤	٢			٢,٤	٨,٣	٢١	-
بعد العرس	٤٧٣	٣٩,٥	٣٦,٤	٦,٨			٦,٣	١,٧	٢,٣	٧
صاحبي الذي مات	٢٦٥	٣٣,٢	٣٢,١	١٠,٦		٢,٦	٢,٣	١,٥	٥,٧	١٢,١
السجين	٣٧٧	٣١,٣	١٨,٣	١٧,٢	١,٦	٠,٥		٨	٢٣,١	
المعدل العام	٣٠١	٣٣,١	٣٥,١	١١,٧	٠,٢	٠,٣	١,٣	٤,٤	٨	٤,٨

في «الصبي الأعرج» ينتظم النسيج القصصي في نـوع من البناء الكـلاسيكي للقصة يحتل فيه السرد المكـانة الأولى ويلي الوصف فـالحوار. وهذا ممـا يضمن الحركة (السرد) والواقعيـة من خلال الـوصـف واللون المحلي . ولكن اللافت بـروز عناصر جديدة هامـة كالمناجاة الـداخلية والخطاب غير المباشر الحر وتيـار الوعي. وكلها تشترك في سبر عـوالم النفـس المظلمـة وفضح الأقنعـة التـي يختبيء وراءهـا المرء حتى يأتي الحدث الكـاشف الفـاضح ـــ لافت جـداً أن يبلغ الخطـاب غير المبـاشر الحر ٢٥,٧٪ في «الهاويـــة»، ٢٧,٧ في «الـرسـائل المحروقة»، ٣١,٠ في «أحد الشعانين» ٣٠,٩ في «الأرملـة». إذا أضفنا إلى هذه النسب تلك التي أشرنا إليها وجدنا أن تقنية الكاتب في هذه المجموعة من القصـص قائمة على الغوص في نفس الشخصيات بتواطؤ معها لفضحها من الداخل وإضاءة سرها المغلّف ـ ولنا في هـذا التوجه مؤشر واضح على خط من خطوط ما يسمى بالحداثة المفتونة بكشف ما هو مركب ومعقد ومغلق وغامض.

أما في «عشر قصص» فـاللافت بروز عنصر الوصف وهـو موظف في خدمـة في خدمة التصويـر الواقعي وتوفير اللـون المحلي من جهة وفي خـدمة المنـاخ الشـعري التصويـري في ميل واضـــح إلى رومانسيـة مطعمة ببعض الرمز.

واللافت أيضاً جنوح بعض القصص إلى عـوالم الداخل مثل السجين (٢٣,١ تيار وعي و٨٪ خطاب غير مباشر حرّ) و«في مهب الغرام» و«جحيم امرأة» و«طريق الوجيه» و«صاحبي الذي مات». . .

أما في القصـة المعاصرة فستتابع العناصر الكـلاسيكية (السرد، الوصف، الحوار. . .) تراجعهـا في مقابل تصاعد عناصر أخرى مثل الخطاب غير المباشر الحرّ والمنـاجاة الداخلية وتيار الوعي في ميل واضح إلى انحياز

القصة نحو الداخل ورصد فعل الأحداث الخارجية في الذاكرة والتخيل والتوهم بعيداً من الخط الحدثي الخارجي. فمنذ الشاعر الرمزي «مالا رميه» صار هم الفنان لا تصوير الحدث بل آثاره وفعله في الذات. . . وفي بعض الأعمال المعاصرة إغراق في الغموض حتى الإغلاق التام لفرط ما عمل القصاص على تشظية الحدث كما أشرنا إلى ذلك في دراسة الحبكة وشبه العالم القصصي.

في بعض قصص «دمشق الحرائق» (٤٧) لزكريا تامر تكثر المقاطع ذات الجو الغرائبي النابعة من أعماق ما وراء الوعي. ففي «البدوي» يبلغ الخطاب غير المباشر الحر نسبة ٩ , ١٧٪ والمناجاة الداخلية ٣ , ٥٪ - ويحتل الخطاب غير المباشر الحر نسبة ٩ , ٢٠٪ من «امرأة وحيدة» و ٤ , ١٣٪ من «حقل البنفسج» و٧ , ٨٪ من «وجه القمر» بينما تحتل المناجاة الداخلية ١٠٪ من «رحيل إلى البحر» و٢ , ٤ من «الليل». . .

وترتفع هذه النسبة إلى أكثر من ذلك في مجموعات فؤاد كنعان الأخيرة: «أولا. . . وآخراً وبين بين» و«كأن لم يكن» (٤٨) وبعض مجموعات يوسف حبشي الأشقر: «المظلة والملك وهاجس الموت» (٤٩) وأملي نصر الله «الطاحونة الضائعة» (٥٠).

وتأكيداً لهذا المنحى الوصفي المنتج يمكننا إعطاء الدليل على صفة الحداثة التي طبعت توجه كاتب مثل فؤاد كنعان في مجموعته «أولا. . . وآخراً وبين بين» فنقارن المعدل الوسطي لكل عنصر من عناصر النسيج القصصي عنده مع معدل قصاصين من مرحلة سابقة أشرنا إليهم - وهذا هو الجدول:

	س	و	ح	م	م د	خ غ م	خ غ م ح	ت و	ت ك
سليم البستاني	٣١,٣	٢١,٢	٢٣,٨	٣,٨		٢,٤			١٧,١
جبران	١٩,٦	٢٠,٧	٤٧,٠	٣,٦			٠,٦	٠,٩	٧,٣
نعيمة	٣٦,٩	٢٤,٩	١٥,٠	٣,٢		٤,٨	٧,٥	٠,٩	٧,٣
عوّاد	٣٨,٣	١٩,٩	١٩,٣	١,١	١,٠	١,٠	١١,٤	١,٩	٦,٥
تقي الدين	٢٣,١	٣٥,١	١١,٧	٠,٢	٠,٣	١,٣	٤,٤	٨	٤,٨
عبود	٢٨,١	٢١,٦	٣٥,٦	٠,٤	٠,٤	٠,٥	١,٦	٠,٥	١١
كنعان	٢٥,٧	٩,٣	٢٧,٢	٩,٠	١٦,٦	٢,٧	١٧,٥	-	٠,٤

في السرد تراجعت النسبة إلى المرتبة قبل الأخيرة حالاً بعد جبران وفي الوصف بلغت المرتبة الأخيرة. أما في الحوار فيأتي في المرتبة الثالثة بعد جبران ونعيمة ولكن بعض حواراته متخيلة تقارب الخطاب غير المباشر الحر وتوظيفاته. لقد تراجع تدخل الكاتب عنده ليحتل المرتبة الأخيرة. ويأتي حالاً بعد نعيمة في استخدام الخطاب غير المباشر.

أما التراجع في النسب المشار إليه آنفا فتم لصالح الخطاب غير المباشر الحر (٥ , ١٧) وهي أعلى نسبة في الدخول ولصالح المناجاة الداخلية (٦ , ١٦) وهي أيضاً أعلى نسبة في هذا النوع من الخطاب.

لقد مـال الكتاب المعـاصرون إلى هذه الأسـاليب لأنها تـركز على تصـوير الحدث الـداخلي عبر الاسترجاع والتخيل والحلم والهذيان وتتجاوز سطح الوعي بحثاً عن الوجه الفاجع للوجود الكامن في الأعماق إيقاناً منهم أن الوجـدان التعيس هو الأقدر على مـواجهة الحقيقة وفضحهـا والاحتراق بنورهـا ونارها بينما يبقى الـوجدان السعيد لاهٍ عن هذه الأبعاد .

خاتمة : آفاق المقاربة الرموزية

نأمل أن تفتح هذه المقـاربة الرمـوزية للقصة آفـاقاً جديـدة في فهم الأسس العميقة التي يستند إليهـا هذا العلم الجديد الـذي حرّر الرمـز من غلو في اتجاهين : أول يعتبره مجرد انعكاس للمـوجودات وثانٍ يعتبره كيـاناً وهميا خياليـا . فللرمز كيانـه الذاتي الصلب بواسطته يبني الإنسـان صورته للموجـودات وينظمها ويفسرها . فمن هذا المنطلـق سيظل الإنتاج الرمـزي خير وثيقة لتقصي هـوية شعب ومعنى وجـوده . وما القصـة سوى تقصي مصائر البشر عبر المنعطفات الحاسمـة في وجودهم ، كل ما لا يروى يبتلعـه العدم ويمحى ويصبح في عداد «كأن لم يكن» ـ فـالقصة ذاكرة البشرية الحية . للمقـاربة الرموزية إمكانـات كبيرة في تحري صورة الذات الشخصيـة والجماعيـة عبر الحكايـة والـروايـة والأمثـال والأدب الشعبي والعـادات والتقـاليد وسـائر أشكـال التراث .

وللرمـوزية أيضاً دور هـام جداً في تجديد طرائق التعليم والتربيـة . يكفي أن ننظر إلى الثورة التي أحـدثتها الـرموزيـة والألسنيـة في مقاربـة كل أنـواع الخطاب ممـا انعكس تجديـداً للمناهج والبرامج والكتب المدرسيـة ولطرائق التعامل مع المتعلم واكتناه استراتيجيات التلقي عنده في إدارة المدارك العقلية عبر الاسترجاع والتصور السمعي والبصري الذي يختزن المتعلم بوساطته شرح المعلم .

وللـرموزيـة أيضاً مجالات واسعـة في ميادين التـواصل والفنـون على اختلافهـا كما في تفسير معنى هندسـة الأمكنة من مـدن وحدائق وبيوت . . . عبر هذه المجـالات المختلفة ندرك مدى رمـوزية الواقع وواقعية الـرمز الذاتي والموضوعي .

الحواشي والمراجع

(١) فردينان دو سوسير،
«محاضرات في الألسنية العامة» ـ ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر ـ دار نعمان للثقافة ـ جونيه ـ ١٩٨٤ ص ٢٧ .
نشير إلى أن لنا اعتراضات كثيرة على هـذه الترجمة وبخاصة على المصطلح المقترح لسميولوجيـا وهو «الاعراضية» وواضح هنـا الجنوح نحو المعنى الحسي الموجود في دراسة الأعراض عند الأطباء والابتعاد عن الرمز الذي هو في جوهر هذا العلم .

(٢) جورج مونان، Georges Mounin
«Introduction a la Sémiologie» - Ed. de Minuit - Paris - 1970 p. 11 مدخل إلى الرموزية ـ ص ١١ .

(٣) المصدر نفسه ص ١١ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٥٥ .

(٥) جورج مونان،
"La littérature et ses technocraties", Castermann, Paris 1978 p 177.
«الأدب وتكنوقراطياته» ص ١٧٧

(٦) جان مولينو، Jean Molino
"Sur la situation du symbolique", L'Arc, N. Spécial, G.Duby, 1972, p. 20 «حول وضعية الرمزي» ص ٢٠ .
(٧) جان مولينو،
"pour une Sémiologie comme théorie des formes symboliques" Materiali filosofici, 15, 1985. p.5 من أجل رموزية تؤسس النظرية العامة للأشكال الرمزية ص ٥ .
(٨) المصدر نفسه ص ٢ .
(٩) المصدر نفسه ص ١٠ .
(١٠) المصدر نفسه ص ١٦ .
(١١) أرسطو، Aristote
"Poétique", Trad. J. Hardy, "Les belles lettres", Paris, 1932 p. 55
(١٢) المصدر نفسه ص ٦٨ .
(١٣) المصدر نفسه ص ٤١ ـ ٤٢ .
(١٤) لقد تنبه كتاب مثل فرجينا ولف وجايمس جويس ومارسيل بروست إلى أن ساحة الوعي لا تتمتع بهذه الوحدة التي نتوهمها . عليها يتقاطع الحاضر والماضي والمستقبل . والذات الإنسانية في تبعثر وتوزع بين هذه المؤثرات ويحاول الإنسان أن يقنيها ويوجهها ، وقد كانت هذه الاستنتاجات في أساس الاهتمام بتيار الوعي .
(١٥) فلادمير بروب، V.PROPP.
Morphologie deu conte, col. Points - Seuil - Paris - 1965.
(١٦) الياس الخوري،
«المبتدأ والخبر» ـ الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ١٩٨٤ .
(١٧) بول ريكور، Paul Ricoeur
"Temps et récit" III - Le Seuil - Paris - 1985p. 388 «الزمان والقصة» ص ٣٨٨ .
(١٨) هـ فاينريش، H. Weinrich
"Le temps", trad. de l'allemand. col. Poétique - Le seuil - Paris «الزمن» ص ٢٥ .
(١٩) توفيق يوسف عوّاد،
«الصبي الأعرج » ـ« المؤلفات الكاملة» ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ١٩٨٧ ص ١ .
(٢٠) المصدر نفسه ص ١ .
(٢١) المصدر نفسه ص ٥ .
(٢٢) هـ.. فاينريش،
«الزمن» ص ١١٤ ـ ١١٥ .
(٢٣) توفيق يوسف عوّاد،
«الصبي الأعرج» ـ المؤلفات الكاملة، ص ٩ .
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٣.
(٢٥) جبران خليل جبران،
«العواصف» ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٤٩ ، ص ٤٨٣ .
(٢٦) توفيق يوسف عوّاد،
«الصبي الأعرج» المؤلفات الكاملة، ص ٩ .
(٢٧) الطيّب الصالح،
موسم الهجرة إلى الشمال ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢ ص ٦ ـ ٧.
(٢٨) المصدر نفسه ص ٧ .
(٢٩) المصدر نفسه ص ١٣٥ ـ ١٣٦ .
(٣٠) المصدر نفسه ص ٦ ـ ٧ .
(٣١) فؤاد كنعان،
«أولا . . . وآخراً وبين بين» ـ دار لحد خاطر ـ بيروت ـ ط . ثانية ١٩٨٧ ـ ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .
(٣٢) توفيق يوسف عوّاد،
«الصبي الأعرج» ـ المؤلفات الكاملة ـ ص ٤٣ .
(٣٣) جبران خليل جبران،
«الأجنحة المتكسرة» ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ص ١٦٩ .
(٣٤) المصدر نفسه ص ١٨١ .
(٣٥) المصدر نفسه ص ١٨٣ .

(٢٦) المصدر نفسه ص ١٩٧ .
(٣٧) م . فايول M.FAYO 1
«القصة وبناؤها» "Le récit et sa construction"- Delchaux et Niestlé Neuchatel - 1985 p. 138 ص ١٣٨ .
(٣٨) جيرار جونيت ، Gérard Genette
"Figures II" - Tel Quel - Le Seuil-Paris-1969
"Figures III" - col. Poétique- Le Seuil- Paris 1972
(٣٩) اندريه ميكال ، André MIQUEL
"Un conte des Mille et une nuits. Ajïb et-Flammarion, Paris, 1977-p. 300 Gharïb"
«عجيب وغريب» ص ٣٠٠ .
(٤٠) انطوان طعمة Antoine TOHMÉ
"La nouvelle et le symbolique"
(Approche semiologique d'un receuil de nouvelles arabes: Dimachq al-haraiq de Z. Tamir), Thése de 3éme cycle - Aix Marseille I. 1981
«القصة والرمزي» مقاربة رموزية لمجموعة قصص عربية : «دمشق الحرائق» لزكريا تامر - أطروحة دكتوراه حلقة ثالثة - أكس - مرسيليا - ١ - فرنسا - ١٩٨١ .
(٤١) انطوان طعمة Antoine ToHMÉ
"Les fondements d'une Sémiologie de la nouvelle libanaise" (pour une autre analyse et une autre diadactique du discours narratif) Thése de Doctorat d'Etat en Sémiologie - 2 tomes - Aix - Marseille I - 1989
«أسس رموزية القصة اللبنانية» (من أجل تحليل آخر وطرائق تعليم أخرى للخطاب القصصي) - أطروحة دكتوراه دولة في الرموزية - اكس - مرسيليا - ١ - فرنسا) ١٩٨٩ .
(٤٢) سليم البستاني ،
«رمية من غير رام» - الجنان - السنة الأولى ١٨٧٩ ص ١٩ .
«زفاف فريد» - الجنان - السنة الثانية ١٨٧١ ص ١٦٥ .
«غانم وأمينة» - الجنان - السنة الرابعة ١٨٧٣ ص ٨٥٩ .
(٤٣) جبران خليل جبران ،
«الأرواح المتمردة» - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية ص ٨٥ .
(٤٤) مخائيل نعيمة ،
«كان ما كان . . .» - المؤلفات الكاملة - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٣ الجزء الثالث .
(٤٥) توفيق يوسف عوّاد ،
«الصبي الأعرج» - دار المكشوف - بيروت - ١٩٣٦ .
(٤٦) خليل تقي الدين ،
«عشر قصص من صميم الحياة» - دار المكشوف - بيروت - ١٩٣٦ .
(٤٧) زكريا تامر ،
«دمشق الحرائق» - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٣ .
(٤٨) فؤاد كنعان ،
«كأن لم يكن» - دار الجديد - بيروت ١٩٩٢ .
(٤٩) يوسف حبشي الأشقر ،
«المظلة والملك وهاجس الموت» - دار النهار للنشر - بيروت - ١٩٨٠ .
(٥٠) أملي نصر الله ،
«الطاحونة الضائعة» - مؤسسة نوفل - بيروت - ١٩٨٥ .

السيمياء والتجريب المسرحي*

د. رنيف كرم

١ـ السيمياء ونص العرض المسرحي الحديث

في ختام تحليله لسيمياء العرض المسرحي استناداً إلى مثل «سكران» بيرس، مؤسس السيمياء المعاصرة، الذي يعرضه جيش الخلاص في الساحة العامة لينبه الناس إلى فائدة الاعتدال، أوجز «امبرتو ايكو» مقومات المسرح المميزة على النحو التالي:

«جسد بشري له خواص تعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان مادي، ليقوم مقام شيء ما غيره تجاه رد فعل جمهور، وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما جرى اختياره كعلامة. ومنذ هذه اللحظة يكون الستار قد ارتفع، ويمكن لأي شيء أن يحدث» (١).

ويضيف: «ولكن العرض المسرحي، كان قد بدأ قبل ذلك، يوم كان ابن رشد ينظر خلسة إلى ذلك الصبي وهو يقول: أنا هو المؤذن» وقد جاء هذا التعقيب ليشير إلى تعامي ابن رشد عن تفسير ظاهرة المسرح وموافقته لرأي محدثه في عرض شاهده أحدهم في الصين على أن شخصاً واحداً يستطيع أن يروي أي شيء وإن كان معقداً، مغفلاً بذلك كل ما يتعلق بمكونات المسرح الإبانية الأساسية الكامنة في نظرته إلى الصبي وهو يعلن أنه المؤذن، والتي تميزه عن السرد وغيره من أشكال التعبير الأدبية عامة. ويعلل «ايكو» تعامي ابن رشد بجهله بالتجربة الفعلية للمسرح رغم امتلاكه العدة النظرية القادرة على تفسيره.

---

* الخطوط العريضة لهذا المقال شكلت أساس مداخلة كاتبه في «الندوة الرئيسية» للدورة السادسة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في ١/٩/١٩٩٤م.

التساؤل حول أسبقية التجربة نسبةً إلى النظريـة، يبدو في غير موضعه اليوم، ذلك أن تجربة المسرح لم تعد تخفى على أحد في عصر تكـاد معه الحدود المحلية عـاجزة عن مقاومة آفـاق التجارب العالميـة وتبادل الخبرات ومهرجان القـاهرة وغيره دليل على ذلك، وفي الوقت نفسـه لم تعد السيمياء بعيدة عن متنـاول المعنيين بالفنون عامة والمسرح بوجه خاص وفي أية بقعة من العالم.

بين المسرح كمأثور يفترض بالتجريب أن يؤكد على استمرار ملاءمته لعصر الإعلان والاتصال، والسيمياء كعلم لعلامـات هذا العصر، قاسم الشمـولية المشترك، الذي يعمل بـاتجاهين: الاتجاه الأول يشرع التجريب المسرحي على كشوفات السيمياء في دراستها لأشكـال التعبير والاتصال، والاتجاه الثاني باتجاه المسرح كنموذج مثالي للدراسة السيميائية أو «الآلة السيبرنتيكية» كما شاعت تسميته من قبل «رولان بارت» R. Barthes (٢)

العملية بدأت مبكرة في مطلع القرن يوم جاءت مكتسبات عصر الطاقة لتتوج الثقافة والفنون بالمكننة كآلية تعبير انتقلت إلى المسرح بأشكـال مختلفة تمحـورت، وفي أوروبا بـالذات، حـول «المسرحة» Theatralization كبعد أساسي لبناء العرض المنعتق من مأثور المسرح الأوربي لعصر النهضـة (النموذج الذي استوى عندنا برغم الفـوارق ومحاولات ودعـوات التأصيل)، ولاسيما القـائم منـه على أسس لا تمت بصلـة إلى الأدب وإن بنسب مختلفة. وفي هـذا الاتجاه بنى «مايـر هولـد» مسرحه على «الآليـة الحياتيـة»، ووضع «غوردون غريـغ» تصاميم مسرح الحركـة و«الـدميـة السـاميـة» (اوبـرمـاريـونيت)، وحقق «اوسكـار شلمـر» «المسرح الآلي» في إطـار «الباوهـاوس»، ولم يجد «انتونـان آرتو» سنـدا لتطلعاتـه إلى مسرح «العلامـات» إلا في المسارح الشرق آسيـوية والطقوس البدائيـة، وغير ذلك من تطلعات واكبت توجهـات الحداثة الثقافية عـامة كالسرياليـة والشكلانية الروسية، والمستقبلية الإيطالية والتعبيرية.

وفي المقابل عـرفت الثلاثينـات بواكير الدراسـات السيميائيـة كمقاربة نظـرية لأنسـاق التعبير والاتصال عامـة، ووجدت في المسرح مع «مـدرسة بـراغ» البنيويـة والشكلانيـة الروسيـة مادة غنيـة تتوزعهـا النصوص المتعددة، فاصطدمت تحاليل «زيش» و«موكاروفسكي» بمنهجية تحليل هذه النصوص (النص المكتوب، نص العرض) وتوصلت إلى التركيز على «نص العرض» Performance texte باعتباره «العلامة الكبرى» أو النسق الأكبر لشتى الأنساق الفـرعية الكلاميـة والصوتية والإيمائية.. إلخ، أو حـامل ـ العلامـة الكبرى (أو الدال Signifier)، فيما يكمن «المدلـــول» Signified في «الموضـوع الجمالي الحاضر في الشعـــور الجماعي الخاص بالجمهور» (مـوكاروفسكي). وعلى أساس مفهوم العرض ـ العلامة الكبرى جرى تصنيفه إلى علامـات جزئية يقوم العرض بتوحيـدها: تبلور سيمياء خاصة بـالعرض يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئيـة من نـاحية، ومن نـاحيـة ثانيـة تبلور قابليـة تجزئة العرض ـ العـلامة الكبرى إلى شبكة وحـدات سميائيـة تنتمي إلى أنساق متفاوتة يحتل فيها الكلام مكانته الجزئية. (٣)

ونتيجة لذلك، برزت أهمية «الدل» Signification في المسرح مع تأكيد «بوغاتيريـف» (١٩٣٨) على مبدأ «التسويم» Semiotization الذي يطال جميع الموضوعات الداخلة في العرض (ومن بينها الكلام)، أي تحول الموضوعات في المسرح إلى عـلامات وتخليها عن وظيفتهـا النفعية خارج المسرح لمصلحة وظيفـة الدل المسرحية الحقيقيـة (Denotation) (الطاولة تدل على طـاولة المسرح) والدل بالتضمن Connotation (طاولـة قمار، طاولة عشاء، طاولة عراك، .. الخ) مما يجيز لـرصيد محدد من العناصر المسومة (أو الممسرحة) بأن توفر استواء

العرض نظراً لتمتعها بقابلية تحول Transformability (من طاولة كذا إلى طاولة كذا، ومن طاولة حقيقية إلى طاوية تجسدها إيماءة أو كلمة، . . الخ) تجعل منها علامات للعلامات.

٢ـ تفكيك «النموذج الأوربي»: البحث عن عن كودات Codes مسرحية جديدة

مبدأ التسويم النظري هذا يقابله مفهوم «المسرحة» السالف الذكر الذي شغل الرواد بأشكال مختلفة «في مطلع القرن: مسرحة ظاهرة المسرح ككل عند «مايرهولد» واقتباس «برشت» لمفهوم «وقع التغريب» Verfremdungs effect، مسرحة محورها الممثل عند «ستانسلافسكي» (إذا الشرطية الشهيرة)، مسرحة الإيماءات والأصوات عند «آرتو»، . . الخ. وساهم التسويم في تفكيك للمسرح في تجارب الستينات والسبعينات، أو تجارب ما بعد الحداثة، كما سماها «جون السم» الناقد الإنكليزي في محاضرة ألقاها في مهرجان القاهرة السالف الذكر.

وقد تمثلت عمليات تفكيك العرض النموذج الأوربي المأثور ككل في أعمال «مسرح البيئة» مع «شاشنر» Schechner ومسرح الشارع مع «البريد اند بابت» Bread and Puppet والـ «ليفينغ تياتر» Living Theatre وأعمال «غروتوفسكي» «للمسرح الفقير» وغيره. وقد طالت عمليات التفكيك علاقة العرض بالحضور في الأعمال ما بعد البرشتية وتفكيك الأنساق العاملة من أداء ممثل وسينوغرافية جديدة نوعيا وكميا استفادت من تقنيات الضوء والصوت والصورة، وصولا إلى أشكال مختلفة تنوعت بقدر ما اتفقت على ضرب الرصيد «الإيهامي» Illusionistic للمسرح وإقامة مسرح «المشاركة» Participation المتعددة التوجهات والأيديولوجيات (من المشاركة العقلية عند «البرشتية» إلى «التوحد» مع «غروتوفسكي» و«بروك» وغيرهما من مفسري «آرتو»).

عمليات تفكيك النموذج المألوف للمسرح الأوربي وتنويعاته المختلفة تتابعت مبرزة دور المخرج المؤلف على حساب دور الكاتب في سياق البحث عن رصيد مسرحي ملتقط من رصيد الحياة اليومية ورصيد عروض الصورة والصوت ورصيد المسارح الأخرى ولاسيما المسارح التي تملك أرصدة «ممسرحة» كالمسارح الشرق آسيوية، أو المكودة في التعبير السيميائي الأكثر تقدما (المكودة، نعت من كودة Code أو نسق الإشارات Signals أو العلامات Signs أو الرموز Symbols التي يضعها اتفاق ما مسبق بغرض تمثيل المعلومة Information ونقلها من المرسل إلى المرسل إليه، في نظرية الاتصال).

المسرح الأوربي يفتقر إلى مثل هذه الكودات المسرحية الصارمة، وتقتصر المسرحة فيه للموضوعات الملتقطة من خارجه (أو التكويد Coding المسرحي) على عملية تسويم مؤقت لهذه الموضوعات تقوم على المبالغة في الأداء الجسدي أو الصوتي أو التصور السينوغرافي.

الحد الفاصل بين «المسرحي» و«اليومي» في مسرح إرث النهضة الأوربية من طبيعية وواقعية وتعبيرية وغيرها، غير واضح. وهذا ما يفسر التفات الرواد إلى رصيد المسارح المكودة («برشت» والمسرح الصيني، «آرتو» ومسرح بالي) وصولاً إلى تطلعات وتجارب معاصرة استفادت من تنامي عمليات الاتصال بين الثقافات، والدراسات الموازية تتقاطع في أبحاثها مع التطلعات الانثروبولوجية في استخدام الثقافة الأخرى (المسرح الآخر)، كنموذج مختلف يحتذى به من أجل إعادة خلق النموذج الأصلي في الغرب («الكوميديا دل أرتي» مثلا) وامتلاك اللغات البدائية الكفيلة بتأمين [٤]:

١ـ نمط اتصال مغاير وصحي يؤمن الوحدة في اللقاء المسرحي.

٢ـ نسق علامات مسرحية (كودة) فعالة شفوية وجسدية مضادة للمكتوب.

في هذا السياق، تعتبر ظاهرة «المعهد للانثروبولوجية المسرحية ISTA، بإشراف «أوجينيوباربا» E. Barba ودعوتـه إلى مسرح «اوربي ـ آسيـوي» Eurasiatic يقوم على أساس المبادىء الأوليـة «ما قبل التعبيرية» Pre-expressive المتشابهة بين التقـاليد المسرحية الأصيلـة («الكوميديـا دل آرتي»، «النو» اليـاباني، «الكاتـاكالي» الهندي، . . إلخ) مؤشرا على ولادة أرضية للتعامل مع العرض المسرحي خارج مركزية النموذج الأوربي [٥].

المسرح اليابـاني على سبيل المثال، يميـز بشكل صارم بين «مـاهو يـومي» و«ماهو غير يـومي» أي مسرحي («لوكادارمي»/ «ناتيـادرامي») ذلك أن «ماهو غير يومي» هو محصلة ابتكارات ومهـارات وتدريبات وتقنيات خاصـة تسمح للوحـدات الملتقطة من خارج المسرح، من النسق الثقـافي العام كـالفروسية، أن تتحـــول إلى رصيد ــ كودة مسرحيـة «غير يوميـة» تعمر وتترسخ عبر التقليـد في عملية أطلق عليهـا «امبرتو إيكـو» تسمية «التكويد الثانوي» Overcoding: اشتقاق كودة ثانوية استنادا إلى قواعد نسق ثقافي عام.

وفي اتجاه مغاير لمحـاولات التكويد عبر المبادىء الأولية للثقـافات المسرحية المختلفة والمتعـددة الوسائط Multi-media الداخلـة في العرض (تمثيل، رقص، صـورة، . . الخ) جاءت الـدراسات السيميائيـة الناشئـة في الاتصال اللفظي وغير اللفظي، والمتسـارعة في العقـود الأخيرة لتفكك أشكال التعبير والاتصـال في النسق الثقافي العـام (أو الأنساق الثقافية المختلفة الغربية منها وغير الغربية) وتقدم للعاملين في الفنون عامة وفنون العرض والعرض المسرحي أرصـدة ملتقطة مـن السياق التـداولي Pragmatic الحياتي للمحـادثة اللفظيـة اليوميـة والتفاعل الحركـي والصوتي والفضائي كمادة غنيـة ومعايير دقيقة نسبيـاً ووحدات اتصالية شكلت خلفيـة «مسرح الصور» («ريشار فـورمان»، «روبرت ويليـون» وغيرهما) ومسرح «الحكايـة البصرية» (بـولونيـا) والعديـد من عروض المسرح الراقـص أو الرقص المسرحي وغيرها من عـروض «بيتر هاندكيـه» و«كانتور» وعروض في سـائر أنحاء العالم تتراوح بين إعـلانها عن موت النموذج المسرحي المألوف ونشأة العرض المسرحي الجديد لعصر الاتصال في تجلي أبعاده البصرية والسمعية.

٣ـ سيمياء الاتصال والأنساق المسرحية

إن تغييبنا للكلام الملفوظ في الاتصال عامة وفي العرض المسرحي بوجه خاص لغرض إثبات أهمية المقومات غير اللفظية (الإيماءة، الفضـاء، . . الخ) في سياق الاتصال، لن يكـون إلا خياراً مؤقتـاً يبغي تسليط الضوء على مقومات الاتصال غير اللفظي التي جرى إهمالها سابقـاً عامة، كما جرى تقليص دورها في نموذج المسرح الأوربي لمصلحة دور الكلام.

ففي الوقت الذي كانت معه عمليات تفكيك المسرح جـارية على قدم وساق في الستينات والسبعينات في العروض وفي المقاربـة السيميائية للمسرح كشكل اتصالي يشمل الكثير من أشكال التعبير، كـانت الدراسات في عالم الاتصال تتسع لتشمل كافـة الموضوعات المعنية، من العالم الأصغر، عـالم الخلايا والجينات، إلى العالم الأكبر، عالم الفضاء الخارجي، مروراً إلى مستويات التفاعل الحيواني والبشري.

وفي هذا السياق أكدت سيمياء الاتصال الإنساني على أولوية البصر كقناة تلقٍ في دائرة الاتصال البسيطة، نظراً لتعدد أبعاد إرسالها وتلقيهـا الفضائية الزمنية بالإضافة إلى تعـدد متغيرات اللون والقماشة في تلقيها وتعدد

مستويات القراءة الجزئية والكلية لإشاراتها. ويلي السمع البصر بنسبة أقل أهمية (يعمل ببعدين: الصوت والزمن الخطي) ومن ثمة الشم واللمس والذوق الخاصة بالاتصال القريب الحميم والاحتكاك.[٦]

تشويش
↓
مصدر ← ناقل ← إشارة ← قناة ← اشارة ← متلق ← رسالة ← مقصد
← كـودة →

وفي الاتصال المسرحي، استطاع «تاديوز كاوزان» T.Kowazan أن يصنف ١٣ نسقا يعمل معاً في المسرح: الكلام، النغم، تعبير الوجه، الإيماءة Gesture الحركة، الماكياج، تسريحة الشعر، اللوازم Properties، الملابس، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. ويمكن إضافة نسقي العمارة والصورة المعكوسة (ثابتة أو متحركة) بالإضافة إلى انساق الذوق والشم واللمس التي تعمل في بعض الحالات.[٧]

جدول كاوزان للأنساق المسرحية

<table>
<tr><td>١ـ الكلمة
٢ـ نغم الصوت</td><td>نص
الكلام</td><td rowspan="3">الممثل</td><td>علامات
سمعية</td><td></td><td>علامات
سمعية (ممثل)</td></tr>
<tr><td>٣ـ الميمياء Mime
٤ـ الإيماءة
٥ـ الحركة</td><td>تعبير
الجسد</td><td rowspan="3">علامات
بصرية</td><td>مكان
و
زمان</td><td>علامات
بصرية</td></tr>
<tr><td>٦ـ الماكياج
٧ـ زي الرأس
٨ـ الملابس</td><td>مظهر
الممثل
الخارجي</td><td>مكان</td><td>ممثل</td></tr>
<tr><td>٩ـ اللوازم
(الاكسسوار)
١٠ـ ديكور
١١ـ الإضاءة</td><td>مظهر
المسرح</td><td rowspan="2">ما
عدا
الممثل</td><td>مكان
و
زمان</td><td>علامات
بصرية
(ماعدا الممثل)</td></tr>
<tr><td>١٢ـ الموسيقى
١٣ـ المؤثرات
الصوتية</td><td>الأصوات
غير
اللفظية</td><td>علامات
سمعية</td><td></td><td>علامات
سمعية
(ماعدا الممثل)</td></tr>
</table>

وكما يظهـر في الجـدول ، تحتل العلامـات البصريـة ٩ أنسـاق من أصل ١٣ ، وتحتل العـلامـات السمعيـة (عـدا الكلام) ٣ أنسـاق ، فيما تشكل الكلمـة (كل مـا يقـال في المسرح ، من حـوار ومونـولـوج أو تعليق ، . . الخ) ١٣/١ ـ كنسبة ضئيلة في نسق الأنساق الذي تحدثت عنه «مدرسة برغ» في الثلاثينات .

وفي المقارنـة بين ترسيمة الاتصال عـامة وجدول «كاوزان» لـلأنساق المسرحية ، تظهر أهميـة الاتصال غير اللفظي للعيان في التفاعل البشري عـامة وفي المسرح . وبالتالي أهميـة الدراسات السيميائيـة لأنساق الاتصال غير اللفظي التي ترسخت في الخمسينات كمصدر يزود العاملين في المسرح بنتاج هذه الدراسات الخاصة بلغة الجسد .

٤ـ الاتصال غير اللفظي ولغة الجسد

يعتبر الاتصـال غير اللفظي Non verbal communication جـزء من الاتصـال بين الأشخـاص (أو البيشخصي) Interpersonal communication ، الذي يستـوي فيه نقـل المعلومـة بين شخصين أو أكثر بواسطة وسائل غير لفظيـة (سواء مصاحبة الكلام أو من دونه) ، كـالتثاؤب بقصد تنبيه الجليس لضرورة تغيير موضـوع التحادث ، أو القرع بـالأصبع على الركبـة علامة على السأم أو الابتعـاد عن تجمع أصدقـاء دلالة على الاحتجـاج ، وغير ذلك من معلومـات غير لفظية أثبتـت الدراسـات أن الإنسان يستخـدمها بنسبـة ٧٥٪ في المحادثة اليومية ، تنتقل بواسطة الإيماءات Body attitudes وأوضاع الجسد Body attitudes وتعابير الوجه Farcial expressions وتغيير مقام الأصوات Vocal infexions والسكتات Pauses والتحركات Move-ments ، وغير ذلك من رسائل شفـوية وبصرية ولمسيـة وذوقية وشميـة يجري نقلها وتلقيها من خـلال قنوات متعددة لا تكون دائما متطابقة .

ويكشف الجانب اللفظي من الاتصـال البيشخصي عن أعماق الكائن البشري الـدفينة في مـزاجه وتـربيته وبيئته الثقافية والاجتماعية ، ذلك أن لغة الجسد فطرية جزئيا ومكتسبة وتقترب من لغة الحيوان العلاقاتية ، أي أنها تماثلية (متصلـة) Analogic تعكس الواقع مباشرة على نقيض اللغـات اللفظية (الرقمية) Digital التـي تعكس المنطق الاتفاقي (قواعد اللغة العربية الاتفاقية مثلاً) (٨) .

وفي صلتها باللغة اللفظية ، قد تستخدم اللغة غير اللفظية بغرض تكرير الرسالة اللفظية (اليد على الجبين تصاحب عبارة «رأسي يؤلمني») أو بديلاً عنها (الابتعاد عن أحـدهم بديلاً عن عبارة «أنا منزعج منك») أو قد تكون مكملة لها (الابتسامة التي تصـاحب عبارة «تفضل بالدخول») أو نقيضاً للرسالـة اللفظية قد ينتج عنها موقف ـ إشكالي Paradox عند المتلقي يعرف بـ «الإلزام المزدوج» Double Bind (عندما يقول المضيف لزائره «تفضل بالجلوس» فيما الانزعاج باد في نبرة صوته وارتباكه الحركي) .

وقد جرى تصنيف الاتصال غير اللفظي إلى سبعة أنساق : الروائح ، الملامس ، الأشياء المصنعة Artifacts الخاصة بكل ما يكمل الجسـد من زينة ولوازم وأقنعة ولبـاس وغيرها ، الأصوات غير اللفضية ، عـلاقة القرب والبعد Proximity ، حركة الجسد ولغة الزمن Chronomics .

ويمكن تجزئة كل نسق من الأنساق الستـة إلى أنساق فرعية تتكاثـر بتكاثر الدراسـات التفصيلية المختصة

أكثر فأكثر لتشمل المسالك الاتصالية غير اللفضية التي يستخدمها الإنسان، بدءاً بـ «لغة النظرات» البدائية وانتهاء باللغات المعقدة لعالم الأشياء المصنعة الإلكترونية.

ونظراً لاتساع نطاق كل ما هو غير لفظي، سوف نكتفي في هذا المقال بتسليط الضوء على مثلث لغة الجسد في:

١ـ لغة اتصال القرب والبعد لجسدين أو أكثر في الفضاء الخاصة بعلم «البروكسيمياء» Proxemics أو «البونية» (من البون: المسافة بين جسمين)

٢ـ لغة اتصال حركة الجسد الخاصة بـ «الكينيزياء» Kinesics.

٣ـ لغة اتصال الأصوات غير اللفضية الخاصة بـ «شبه اللسانية» Paralanguistics.

البروكسيمياء

دراسة لغة الفضاء أو دراسة تعامل الإنسان الاتصالي الفضائي وإيجاد المعايير لذلك، أطلق عليها «أ. ت هال» E.t. Hall في الخمسينات تسمية Proxemics.

وكانت الدراسات الأيتولوجية الخاصة بسلوك الحيوان والإنسان Ethology، قدأكدت من قبل «هال» على وجود مسالك نمطية مقولبة stereotyped فطرية خاصة بالنوع، رغم التعديلات التي طرأت عليها في مسار التطور. وظيفة هذه المسالك الحفاظ على العلاقات الاجتماعية بين أفراد النوع وتعيين المنطقة Zone والأريض Territory المحرم على الدخلاء، والمجال الحياتي الضروري لبقاء الحيوان.[٩]

وكذلك أثبتت الدراسات الايتولوجية وجود مسالك طقسية عند القرود والإنسان وظيفتها تحديد الاقليم كالتبديل أو إبراز الأعضاء التناسلية للتخلص من دخيل.

وكان لاكتشاف مفهوم «الفضاء الشخصي» Personal Sbace من قبل كاتز» Katz (١٩٣٧) وتطويره من قبل «سومر» Somer (١٩٦٩) وتعريفه كفضاء «له حدود غير منظورة يغلف جسد شخص ما يحرم ولوجه على الدخلاء»، فضل في عمل «هال» على «لغة الفضاء الخفية» Hidden dimension في ثقافات مختلفة كالثقافة الأمريكية واليابانية والأوربية والعربية ومحاولته لتعيين تصنيف أولي لمقومات لغة الفضاء[١٠] هو:

ـ مقوم الفضاء الثابت Fixed feature، كالأهرامات، والمسارح الإيطالية التقليدية.

ـ مقوم الفضاء نصف الثابت Semi fixed feature، كالبيوت الجاهزة القابلة للانتقال والديكورات الثابتة والتي يمكن تعديل أوضاعها ونقلها.

ـ مقوم الفضاء غير الشكلي Informal feature، الذي لا يستوي إلا في تعامل الفاعلين كالأبنية المعدة لأكثر من استخدام. والسينوغرافية الفارغة التي تتشكل في أداء الممثلين أو العناصر المتحركة.

ولا يخفى على العاملين في المسرح أهمية هذا المفهوم الأخير للفضاء غير الشكلي في التجارب المعاصرة («بروك» والفضاء الفارغ) ولا سيما في تبلور ابتكارات السينوغرافية الحديثة سواء من حيث تحريك الفضاءات

أو تجريدها من خلال الإضاءة وحركة الممثلين أو الراقصين وسواء من حيث استغلال تقنيات الضوء والصورة والصوت في تأليف عروض الصورة («ريتشارد فورمان»، «روبرت ويلسون» الأمريكيان).

وتكمن أهمية تصنيف «هال» للفضاء غير الشكلي في تقطيعه لمتصل Continuum هذا الفضاء والخاص بالمسافات التقريبية التي تتحكم بالتفاعل داخله:

١ـ المسافة الحميمة Intimacy distance، الخاصة بتماس الأجساد واحتكاكها باللمس والشم والذوق. (الرضاعة، الجنس، . . الخ).

٢ـ المسافة الشخصية Personal distance التي تستوي بين قدم ونصف و٤ أقدام (لقاء غزل).

٣ـ المسافة الاجتماعية Social distance، التي تستوي بين ٤ أقدام و١٢ قدما (سهرة عائلية).

٤ـ المسافة العلنية، Public distance، تقوم بين ١٥ قدما و٢٥ قدما (العرض المسرحي مثلا).

ويصر«هال» على أن هذا التقطيع يعمل في الثقافة الأمريكية والغربية عامة ويمكن إيجاد تقطيع آخر في ثقافات مختلفة.

ومهما تكن نسبية هذه التصنيفات للفضاء الأولية ونسبية تقطيع متصل المسافة فإنها تحكم محاولة لضبط الاتصال البشري للأجساد في لغة الفضاء المتغيرة وفقا للمسافات الملائمة للموقف الاتصالي بما في ذلك من تحركات قرب وبعد ومستويات وأوضاع جسدية مواجهة وجانبية وغير ذلك من تشكلات للقامات والفضاءات الناتجة عنها.

وفي هذا المجال، حقق المسرحي الأمريكي «سكوت بورتون» S. Burton، تأليف وإخراج عمله «لوحات سلوكية Behaviour tableaux، على أساس تفاعل خمسة ممثلين ذكور وتنوع أوضاعهم الجسدية وتحركاتهم.»[11]

وبذلك، يؤكد التوجه البروكسيمي على الأهمية التي يمكن أن توليها الكوريغرافية والسينوغرافية «للفضاءات الفرجية» Interstitial spaces القائمة بين الأجساد المتواضعة، كفراغات ممتلئة مشحونة بالانفعالات أو كفضاءات قائمة، سواء كانت فعلية (أحجام، مسطحات) أم تخيلية (صورة، إضاءة، خيال ظل، . . الخ) يكملها استواء الأجساد في تراكب تضيق معه المسافة بين التأليف الكوريغرافي والسينوغرافية.

ومن ناحية ثانية تبرز أهمية التوجه البروكسيمي في اتصاله المباشر بحركة الجسد التفصيلية كإيماءات وتعابير وجه وأوضاع جسدية، «الخاصة بدراسة حركة الجسد أو الكينيزياء».

الكينيزياء أو علم حركة الجسد KINESICS

يمكن اعتبار «داروين» أول من وضع نظرية بيولوجية للسلوك الإيمائي كموروث مشترك بين الثقافات وبين الحيوان والإنسان في كتابه «التعبير عن الانفعالات عند الإنسان والحيوان». وفي العام ١٨٣٨ صنف «كليمبول» Klimpaul الإيماءات غير القصدية (كالعوارض) والإيماءات القصدية غير المصحوبة بتبادل للأفكار (كالبروتوكولات والطقوس والصلوات. . الخ) والإيماءات القصدية المصحوبة بتبادل الأفكار (مثل

كـودات الكهان وكـودات الصم والبكم) . وفي العام ١٩٠٠ عين «ونـدت» Wundt ثـلاثـة أصنـاف هي : الإشارات ، الصفات ، والإيماءات الرمزية (١٢)

ولكن الدراسة المنهجية المتقدمة في القـرن العشرين انطلقت من اللسانية وفرضية «أ. سابير» E. Sapir في كون لغة الإيماءات كودة يجري تعلمها بفرض الاتصـال مثلها مثل اللغة اللفظية . ويعتبر «راي بردويستل» R. Birdwhistell مؤسس الكينيزياء الحديثة في الخمسينات والتي تتوزع حقول الدراسة التالية :

١ ـ ماقبل الكينيزياء Pre-Kinesics : تدرس محددات الحركة الفيزيولوجية .

٢ـ الميكروكينيزياء Micro Kinesics : تقوم بتحليل الحركات التعبيرية إلى «أحاريك» (جمع أحروكة ، أو وحدة الحركة الجزئية) Kinemes .

٣ـ الكينيـزياء الاجتماعيـة Social Kinesics : تهتم بالناحيـة الثقافية للإيماءات وتعابير الـوجه وأوضاع الجسد من حيث دلالاتها ودورها في ثقافة ما . (١٣)

وفي هذا المنحى الأخير الذي يؤكد على دور «السياق» Context الأساسي في فهم الحركة الجسدية ، انطلق «بيردويستل» من المقارنـة مع الفونـولوجية ليعين «الأحـاريك» كأصناف إيماءات تشكل وحـدات مميزة لنسق إيمائي له عناصره الدالة ومتغيرات الإيماءة التالية :

١ ـ الكثافة ، درجة شد العضلات .

٢ـ الاتساع ، امتداد الحركة ودرجاته .

٣ـ السرعة ، متقطعة ، عادية ، مستعجلة .

ومع «بردويستل» أكدت الكينيزياء على وجود كودات إيمائية مولدة لبنيات علامات اعتباطية اتفاقية (تقوم على أساس وحدات دالة) نسبية مع كل ثقافة وتكون أقرب إلى اللهجات . وبذلك تكون الفوارق بين الشعوب بسبب إبهام في اللغة أو الكودة السيئة أكثر مما تكون بسبب الفوارق الطبيعية .

وفي دراسته عن اللهجات الأمريكية ، استطاع «بردويستل» أن يعين حـوالي مئة «أحروكة» أو وحدة حركية (ميلان رأس ، خفض رأس ، . . الخ) تتراكب في «أشكال الحركة» Kinemorphs الحركة الأكثر تعقيداً والتي تؤلف بدورها «مـركب أشكال الحركة» Complex Kinemorphs التي يمكن أن تقارن بـالكلمات اللفظية ، والتي تحكم ترتيب الـوحدة الرفيعـة في «مركب مباني أشكـال الحركة» Complex Kinemorphic construc-tions التي تملك العديد من خصائص الجملة اللفظية .

وقد توصل «بردويستل» إلى هذه الترسيمة انطلاقا من فرضية مفادها أن كل ثقافة تختار من بين مخزون هائل لمادة ممكنة عددا محددا بشكل صارم من وحدات الحركة الملائمة .

وإذا استثنينا العروض الميميـائية (من ميمياء Mime) التي تستخدم الرصيد الكينيـزي كنسق يكاد يكون الـوحيد في تأليف العـرض ، فإن معظم توجهـات المسرح الحديث تولي الـرصيد الإيمائي أهميـة كبرى ولا سيما مقرونـا بالرصيـد السينـوغرافي الحـديث في عـروض «ما بعـد البرشتيـة» وعــروض ما بعـد «آرتو» وغيرهما في الستينات والسبعينات .

وعلى سبيل المثال، يحتوي مسرح «كاتاكالي» الهندي التقليدي على ٨٠٠ «مودرا» Mudra (علامة في السنسكريتية) أو وحدة نحوية دلالية خاصة بحركة الممثل - الراقص: ٦٤ حركة للأطراف، ٩ حركات للرأس، ١١ حركة للنظرة، . . الخ [١٤]

وفي سياق المقارنة مع اللسانية تؤكد الكينيزياء على التمييز بين الوحدات الكينيزية التي تقوم بوظيفة فيزيولوجية سابقة للدلالة أولا (برغم استواء المقام السيميائي الدال في العرض) فيما الوحدات اللسانية هي رموز اتفاقية Symbols تقوم بالدلالة أولا.

بذلك فإن الإيماءات على حد تعبير «بردويستل» تعتبر «أشكالا مكبلة» لا تستطيع أن تستقيم بمفردها. . . مثلها مثل «Cept» التي لا تتواجد بمفردها في اللغة الإنكليزية، ويمكن لدارس اللغة أن يتعلم كيف ينشئها بإضافة «Pre» أو «Con» و«Tion».

وذلك يعني أن الإيماءات هي جذور لأشكال حركية وأنها تحتاج إلى سلوك يضاف إلى وسطها وأولها وآخرها كي تستقيم. وهي بالتالي قابلة للتحليل من خلال الصيغ النحوية لمقطع سلوكي كينيزي ككل، أي أن تجزئة الوحدة ـ العلامة الإيمائية ـ تفترض أن يؤدي إلى تصور أشمل لـ «الخطاب الكينيزي» الذي تتحكم به علاقات نحوية كلية ـ الحركة ككل متصل ـ بالإضافة إلى توابع اتصالية ممكنة كالإشارة شبه الكينيزية Para Kinesic، أو التعابير الإيمائية التي تحيط بسياق الاتصال (ايماءات لفت الانتباه وتعيين المكان أو المتكلم أو المخاطب، . . الخ)، أو «التأشير الأنافوري» (من الأنافورة Anaphora، صورة بلاغية تقوم على تكرير الكلمة الواحدة في مطالع جمل متعاقبة) على حد تعبير «جوليا كريستيفا» J.Kristeva. [١٥]

ويعتبر مفهوم «الإيماءة التأشيرية» deictic gesture هذا أساسيا لإبانة الجسد في فضاء مادي واقعي. وغالبا ما تأتي التأشيرات هذه مصاحبة للكلام أي أن الإيماءة واللفظة محكومتان بالتعاون. هذه الإيماءات أو الحركات التي تصاحب وحدة نحوية لفظية أطلق عليها «بردويستل» تسمية «المؤشرات الكينيزية» Kinesic markers والتي تقوم بتعيين مواضع الخطاب (باتجاه المتكلم أو باتجاه معاكس)، في سياق تعيينها لمقام القصد في «فعل الكلام» Speech act، وإمكانية أن ينشأ فعل القول أحيانا بواسطة وسائل كينيزية (تسديد الإصبع كأمر بالخروج).

ومن بين المؤشرات الكينيزية، المؤشرات الوضعية Attitudinal markers المرتبطة بقصد المتكلم والتي لا تعين الفعل المقصود بقدر ما تعين وضع الجسم المتخذ من قبل المتكلم أثناء تكلمه، تجاه العالم أو تجاه المخاطب أو تجاه السياق العام.

وقد أقام «برشت» مفهوم «الإيماءة الملحمية» على أساس الأوضاع الجسدية التي يتخذها الناس تجاه بعضهم البعض في الـ Gestus ولاسيما عندما تكون هذه الأوضاع نمطية مقولبة stereo typed تؤمن للجمهور إدراك بعدها الأيديولوجي (دور التغريب).

وفي المسرح الأكثر حداثة عند «فورمان» مثلا، يأتي التقطيع الفيلمي المستعار في مسرحه «الهيستيري» ليقوم بدور إبراز الإيماءات والأوضاع الجسدية بشكل فاضح أكثر من خلال تقنيات الفيلم من إعادة وتبطيء وتسريع وتأطير.

وفي الاتجاه نفسه تأتي عروض «المسرح الراقص» أو «الرقص المسرحي» المعاصرة لتؤكد أكثر على تقاطع المسرح والرقص في إيلاء البعد الحركي للجسد مكانة مرموقة وعلى إغناء رصيد العرض الإيمائي هذا بوحدات جديدة مبتكرة (أو خطوات في المفهوم الراقص) ملتقطة من رصيد الثقافة أو ما يسمى بالنسق الكينيزي العام، في سياق عملية «مسرحة» تتجاوز واقعية المسرح الأوربي النموذجي ومعجم أشكال الرقص التقليدي في آن واحد.

وفي هذا المعنى تقترب التجارب الحديثة في المسرح والرقص في تكويدها للوحدات الإيمائية الحركية الجديدة من أشكال المسارح الشرق آسيوية التي لا تميز بين المسرح والرقص.

وفي هذا المجال، يعتبر «رودولف فان لابان» Rodolf Van Laban (١٨٧٩ - ١٩٥٨) المصمم الكوريغرافي الشهير رائدا نظريا في تحقيق نسق لتحليل الحركة الخاصة بالرقص في عناصرها (الفضاء، الزمن، الطاقة، أقسام الجسم المتحرك) ووصفها، ولاسيما الوصف البنيوي في حدوده الدقيقة القابلة للقياس، والتعبير عن الحركة بتمييز الجزء المتحرك واتجاه الحركة والمستوى ودرجة التحرك والوزن كوحدة زمنية لها وديناميتها الخاصة بنسيج الحركة (قوية، مرنة.. الخ). وكذلك وضع «لابان» مبادىء تحليلية لدراسة الحركة شكلت أساساً هاماً لدراسات لاحقة، وتمكن من وضع قواعد للحركة بصورة عامة (يمكن تطبيقها على أي نوع من التعبير الحركي) من خلال تحليل عناصرها الأساسية إلى «أسماء» (أجزاء الحركة) و«أفعال» (تقلص، تمدد، دوران، ..) و«ظروف» (التوقيت، الدينامية، درجة الفعل، طريقة الأداء). وإضافة إلى ذلك فقد توصل إلى نسق رمزي لتدوين الحركة - معروفة باسمه Labanotation - شبيه بالتدوين الموسيقي. (١٦)

وفي تأكيد البروكسيمياء والكينيزياء معا على أهمية «السياق الاتصالي» في تحليل وفهم الوحدات الفضائية والإيمائية، يأتي دور الاتصال شبه اللساني ليضفي البعد الصوتي على مثلث لغة الجسد هذه.

شبه اللسانية Paralanguistics

بالإضافة إلى بنية الخطاب «الفونيمية» Phonemic النحوية تأتي المقومات شبه اللسانية الخاصة بالأصوات غير اللفظية وضوابط السياق الاتصالي لتؤكد على أهمية هذا النسق (نسق نغم الصوت في أنساق كأوزان المسرحية) وتشمل:

١- خصائص المتكلم الصوتية: درجة الصوت Pitch، وعلوه Loudness وسرعته Tempo، ونبرته Timbre.

٢- الأصوات غير اللفظية: الضحك، التثاؤب، الأنين، الشخير، .. إلخ.

٣- ضوابط السياق شبه اللسانية: ترقيم الكلام (تعيين حدي بدايته ونهايته) وإنشاء تعابير في نقاط منه وتقطيعه، .. إلخ

وتعتبر المقومات شبه اللسانية هذه، ضوابط للسياق اللفظي وأنواع السلوك المتصل باللفظ، أساسية في أي تفسير صحيح من قبل المرسل إليه وكما أشار «ابركمبي» Abercomby، «لا يفهم استخدام اللغة الملفوظة في المحادثة بشكل سليم إلا عندما تؤخذ العناصر شبه اللسانية في الاعتبار». (٢)

وقد ركـزت الأبحاث شبه اللسـانية على قدرات الصـوت التعبيرية Expressive والانفعـاليـة Emotive والتجويدية Modulating.

ولا يخفى على العـاملين في المسرح أهمية هذه المقـومات قـديما، مع «ستانسـلافسكي» في تدريبـه للممثل وتأدية تلميذه لأربعين موقفا صـوتيا انطلاقا من عبارة «هذا المساء» بالروسية. وحـديثاً، تولي العروض طريقة أداء الممثل الصوتية ـ الطبيعية أو المصنعة ـ أهمية دلالية تفوق دلالية انسياب الكلام نفسه، وصولا إلى العروض القائمة على التلاعـب الصوتي بالتراكيب النحوية غير المفهومـة لـ «لغة المعاقين» GLOSSOLALY أو مـا يمكن تسميته بـ «الكلام الهجين» القريب من لغة السحر.

وفي دراسـة لـ «جـورج تراغـر» G. trager (١٩٥٨)، جرى تعيين ثـلاثة أصناف لمقـومات الصـوت شبه اللسانية:

١ـ جهاز الصـوت Voice set، أي خصائص الصوت الفيـزيولوجية النـاتجة عن الجنس والسن والبنية الجسدية وغيرها.

٢ـ خصائص الصوت: درجة تحكم الشفة والحنجرة والإيقاع والنطق والسرعة والرنين.

٣ـ تفعيل الأصوات Vocalization: أو الكلام الملفوظ فعلا بما فيه من مشخصات صوتية Vocal char-acterizers (تثاؤب، ضحك، .. الخ) ومميـزات صوتية Vocal Qualifiers (القوة، علو الدرجة، المدى) وفواصل صوتية Vocal Segregates (أو الأصوات المميزة من غير الألفاظ: أوه، شش، .. إلخ)

وتعتبر اختيارات دافيتـز Davitz ١٩٦٤ (ص. ١٦) الخاصة بدلالات التضمن الانفعـالية للخصائص الصوتيـة نموذجيـة في حقل الدراسـات شبه اللسـانية، بقـدر ما تبرهن على أن التعبير عن المواقف والمشـاعر يمكن أن يضبط من خلال معايير دقيقة وكودة صوتية تسمح باختيار المؤشرات الملائمة. (٢)

وتأتي الدراسات شبه اللسانية هذه لتكمل قواعد الخطابة والإلقاء والتحكم بالترقيم الصوتي للكلام وإيقاع قذفـه ونطقه وغير ذلـك من قواعـد خاصة بـالأداء التمثيلي التي يتـآلف معها المدربـون والمخرجـون والممثلون ويتفننون في إتقانها وبلورة أساليب أداء صوتي مميزة.

وقد أولت معظـم اتجاهات المسرح الحديث البعد الصـوتي اهتماما يـوازي اهتمامها بحـركة الجسـد في سياق مواجهتها لخطابية المسرح التقليدي ومحاولة إرساء نصوص صوتية تأويلية للنصوص المكتوبة. فالمسرح الملحمي يعتبر الإيماءة الاستعراضيـة Gestus في بعديها الحركي والصوتي، ولنـا في «صرخة» «آرتو» خير دليل على تفعيل الأصوات العضويـة الموازية لعضوية الأداء الحركي بدءاً بـالأنفاس وانتهاء بشتى الأصوات الإحشـائية والمقلدة والضحكات والتأتآت وغير ذلك من أصوات شكلت منافساً جديـاً للرسائل اللسانية في أعمال «غروتوفسكي» وغيره. وعلى سبيل المثال، قدم «مسرح كافكا للبانتوميمـاء» الألماني في الثمانينات عرضا لمسرحية «أوبوملكا» لـ «الفردجاري» A. Jarry جرى فيه استبدال النص الكلامي كله بنص صوتي غير لفظي بديل.

وفي عروض أخرى احتل الصـوت مقاماً رفيعاً نتيجة تفعيل تأثيرات الموسيقى الحديثة والتجـريبية (الحسية Concrete والإلكترونية وغيرهـا) في عروض استـوحت تجارب «الباوهـاوس» وبلغت في تجريـدها للحـركات والأصوات والعناصر السينوغرافية حد القطيعة مع المسرح المألوف (أعمال Gruppo Altro الإيطالي).

الإحساس (Feeling)	علو الصوت (Loudness)	درجة الصوت (Pitch)	الجرس (Timbre)	معدل السرعة (Rate)	تغيير ارتفاع الصوت (Inflection)	الإيقاع (Rhythm)	التلفظ (Enunciation)
الحنان	خفيض	خفيضة	رنان	بطيئة	ثابت يعلو قليلا	منتظم	متلعثم
الغضب	عالٍ	عالية	مبوقا	سريعة	صاعد وهابط غير منتظم	غير منتظم	خاطف
الضجر	من المعتدل إلى الخفيض	من المعتدلة إلى الخفيضة	رنان معتدل	بطيئة معتدلة	رتيب أو هابط تدريجيا	–	متلعثم إلى حد ما
الابتهاج	عال معتدل	عالية معتدلة	مبوقا باعتدال	سريعة معتدلة	صاعد وهابط : صاعد على العموم	منتظم	–
نفاذ الصبر	عادي	من عادية إلى عالية معتدلة	رنان معتدل	سريعة معتدلة	صعود طفيف	–	خاطف إلى حد ما
الفرح	عال	عالية	رنان معتدل	سريعة	صاعد	منتظم	–
الحزن	خفيض	خفيضة	رنان	بطيئة	هابط	سكتات غير منتظمة	ملتعثم
الرضى	عادي	عادية	رنان إلى حد ما	عادية	صاعد طفيف	منتظم	متلعثم إلى حد ما

تشارك الانفعالات والمقومات شبه اللسانية

وفي تقاطع البروكسيمياء والكينيزياء وشبه اللسانية ودراستها الحديثة العهد ونتائجها غير الأكيدة بعد، تقوم سيمياء الاتصال غير اللفظي بتقديم أرضية لا يستهان بها في حقل التجريب والبحث عن وحدات جديدة لمثلث لغة الجسد الفضائية الحركية الصوتية التي يمكن أن تعمل في ثقافة ما مقدمة لعمليات «مسرحة» وتكويد لاحقة تشرع أفق التجريب باتجاه تحديث المسرح وتأكيد علاماته المحلية في آن واحد.

ذلك أن الغرض من التجريب يكمن في البحث عن «الجديد» الذي يمكن أن تضيفه التجربة على ما توصل إليه غيرها، والإضافة هذه يفترض بها أن تطال عناصر الإبانة Ostension الأساسية في المسرح، أي أن تكون عمليات مسرحة «نهمة»، على حد تعبير «رولان بارت» R. Brthes «حيث تطيح برانية الأجساد والأصوات والأشياء بالنص المكتوب أولاً، لتذوب الكلمة من ثمة في المواد». [١٧]

وفي هذا الاتجاه، كان لنا تجارب ترسخت في عروض «مختبرة المنارة للعروض الفنية» مثل «رقص الجن» - بيروت ١٩٨٢، «رشاشة طايسة» بيروت ١٩٨٧ ومهرجان قرطاج - تونس ١٩٨٩ ومؤخراً «تكوين» - Genesis بيروت ١٩٩٤، تصب في خانة «المسرح الراقص «تبلورت في ما اصطلحنا على تسميته بـ «التقاسيم» (استعارة للتقاسيم في الدور الغنائي وتعميمها على وحدات العرض كافة، الصوتية، الإيمائية، السينوغرافية) كآلية انطلقت في «تكوين»، على سبيل المثال، من «وحدات اتصالية غزلية» بين الذكر والأنثى (قامات، أوضاع جسد، إيماءات، إقدام وإحجام، اتصال أعضاء، أصوات غزل، أنفاس، . . . الخ) قام سبعة ممثلين - راقصين (إناث وذكور بلباس أبيض يغطي الجسد كله وماكياج أبيض للوجه والرأس) بحياكتها في سيناريو تفاعلات كرّ وفرّ الوصال والانفصال للأجسام والأعضاء التفصيلية وكوريغرافية مسكونة بهاجس تكشف الأنوثة والذكورة وكأنها عودة إلى تكوين أصل علاقة آدم وحواء في جنة عدن.

وفي الختام، يمكن اعتبار كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي مثالا في التراث العربي القديم على تحليل وتصنيف الاتصال في تفاعل العاشقين ولاسيما في جانبه غير اللفظي الخاص بعلامات الحب: النظرات وتحركات المحب الباحثة عن قرب الحبيب وميلانه حيث يميل، والإقبال على الحديث والانصات لحديثه واستغراب كل ما يأتي به، وكأنه عين المحال، والإسراع نحو المكان الذي يكون فيه والتباطؤ في المشي لدى مفارقته، وغير ذلك من علامات دقيقة تميز السلوك العربي في الحب بالإضافة إلى تعيين ابن حزم لأدوار الفاعلين (المحب، المحبوب، الرسول العزول، السفير. إلخ) التي يمكن أن تقارن بتصنيفات «ايتيان سوريو» E. Souriau لأدوار التفاعل الدرامي في المسرح الغربي. [١٨]

المراجع

(١) امبرتو ايكو، U.Eco سيمياء العرض المسرحي، ترجمة وحواشي ومصطلحات سيمياء العرض (عربية، فرنسية وانكليزية) الفكر العربي ٥٥، بيروت ١٩٨٩.

(٢) Roland Barthes. Essais critique, Seuil. Paris 1964

(٣) كير ايلام، K. Elam سيمياء المسرح الدراما، ترجمة وحواشي رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢.

(٤) Monique Borie, Théatre et anthropologie, L'usage de L'autre Culture, in Degrés No. 32, 1982.

(٥) Eugenio Barba, Improvisation anthropologie theatrale, in Bouffonnrie No. 4

(٦) Jeane Martinet, Clefs pour la sémiologie, Seghers, Paris 1975.

(٧) Tadeuz Kawzan. the sign in the theatre, Drama Riview T. 72.

(٨) Marianne Belis, Communication, Frequences, Paris 1988.

(٩) Dominie Ricard, Du code au desir, Le corps dans la relation sociale, Dunod, Paris 1983.

(١٠) Hall E.T. Hidden Dimension, Double day, New York 1966.
والترجمة الفرنسية – Dimension Cachée, Seuil, Paris 1971

(١١) Argelander R. Behavior Tableaux. Drama Riview 17. 1973

(١٢) Pierre Guiraud, Le langage du corps, Que Sais-je, Paris 1980

(١٣) Birdwhistell R. Kinesics and Context. essays on Body motion communication, University of Pensylvania Press Philadelphia 1970

(١٤) Eugenio Barba, Il teatro Katakali, Chieri 88, Rosemberg & Sellier, Torino 1988

(١٥) J.Kristiva, Le geste, pratique ou communication, in Language No. 10, 1968.

(١٦) Ann hutechinson, Labanotation, the system of analyzing and recording movement, Routldge Theatre art Books. New York 1989.

(١٧) Regis Durand, Problémes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théatre, in Sémiologie de la représentation, Complexe, Paris 1975

(١٨) ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، دار الحياة، بيروت ١٩٩٢.

السيميولوجيا وأدب الرحلات

د. لطيف زيتوني

تمهيد

تعتبر الرحلة، أو قصة السفر، اليوم من المجالات القليلة التي لم يولها علم السيمياء عناية تذكر. فمازالت الأبحاث السيميائية منصبة على الحكاية الخرافية والأقصوصة والرواية، وزادت إليها قبل بضع سنوات مادة الشعر. ومع أن النتائج المتحصلة في مجال لا يمكن أن تنقل وتطبق في مجال آخر، فإن الدارسين يلاحظون وجود قاسم مشترك بين أنواع القص المختلفة، «نظام ضمني من الوحدات والقواعد» [1] يضبط الإنتاج السردي، على هذا النظام تنكب الأبحاث السيميائية. ولكن هذا العلم حين يواجه ملايين الوحدات المتقاربة ضمن حقله، لا يسعه أن يدرس كل وحدة على حدة، متبعا طريقة الاستقراء، منطلقا من الخاص الكثير إلى العام الموحد الجامع. لهذا يلجأ عموما إلى رسم تصور أو نموذج (أو «نظرية» كما يحلو للغويين الأمريكيين أن يسموا) يكون أداة ممكنة للتحليل. وبهذه الأداة النظرية يأخذ بمعالجة النتاج القائم في حقله، فيكشف منه ما يطابق النظرية وما يخالفها، ويكشف داخل النوع الأول درجات وألوان وفروق، هي نتيجة التاريخ والجغرافيا والثقافة [2].

التصور المتحصل من الدراسة العلمية المتأنية لكل رواية بمفردها، المتجمعة عناصره من إحصاء العناصر المتكررة ومواقعها ودورها وعلاقات كل منها بسواها، أليس هو التصور الأمثل علميا ومنطقيا؟ ولكن هل يمكن لمثل هذا المشروع أن يبصر النور؟ هل يمكن فعلا تحليل كل النتاج الروائي. مثلا، الماضي والحاضر، المتزايد بالآلاف كل سنة وبكل اللغات الحية؟ التصور أو النموذج أو النظرية التي يلجأ إليها السيميائيون ليست، إذا، سوى أداة تجريبية. وهي تجريبية من جهتين: الأولى أنها خلاصة تجربة الناقد في القراءة الروائية، والثانية أنها اقتراح يعرضه الناقد للتجربة. ليست النظريات السيميائية خلاصات نهائية، ولا يمكنها أن تكون.

القراءة التي نعرضها، وبالتالي نقترحها، للرحلة ليست إذا سوى اقتراح مؤسس على جملة من المفاهيم النقدية الشائعة في الأبحاث السيميائية. ولكنها قراءة تعي أن نقل المفاهيم والأدوات من حقل القصة العامة، أي القصة المبنية على الخيال والاحتمال وحرية الكاتب في توجيه الأحداث ورسم الشخصيات والنهايات، إلى حقل قصة السفر، أي القصة المبنية على الواقع الحقيقي والتاريخ والمقيدة صاحبها بحوادثها وشخصياتها ونهاياتها، لا يمكن أن يكون تلقائيا. هذه القراءة تمارس عملية اختيار مستمر لما يناسبها، وعملية تعديل لما تختار لكي يأتي منطبقا تماما على النص، موافقا لخصوصية قصة السفر. ومما يمكن لسيمياء الرحلة أن تستعيره من سيمياء القص العام: موقع النظر Point de vue، هيئة السرد Instance narrative(الكاتب، البطل، الراوي، المروى له، . .)، الزمن والمخالفات الزمنية، المكان، تعرية الأسلوب Dénudation des procédés، النص المقفل مع الافتتاحية والخاتمة، وغيرها. ويبقى لسيمياء الرحلة أن تستكمل نموذجها من استقراء النصوص، وتطبيقها على الواقع. هكذا تتحصل لها عناصر جديدة خاصة بها: بواعث الرحلة، وسائل النقل، ومخطط الرحلة. وهكذا تتعدل فيها العناصر المشتركة لتأخذ في قصة السفر حجما أو دورا أو وجوها لا تعرفها سيمياء الرواية ولا تستخدمها. من هذه العناصر المشتركة نذكر الوصف الذي يأخذ في الرحلة الدور الأول، والزمن الذي يتلاعب الكاتب الرحالة بمستوياته فيخلط في نصه حوادث لا تنتمي كلها دائما إلى الرحلة، وهيئة السرد التي تختلف حالها في قصة السفر: فالكاتب هنا شخص حقيقي والبطل حقيقي وهما واحد، والصعوبة التي تواجه القارىء في هذه الحال هي التفريق بين صوت الكاتب وصوت البطل، بين صوت الريحاني، مثلا عام ١٩٠٧ حين كان يقوم برحلته إلى الأرز، وصوت الريحاني عام ١٩٣٨ حين كان يدوّن رحلة الأرز.

لن يكون بالإمكان كتابة مقالة تتناول كل هذه العناصر وتوضحها وتسلك طريق العلم إليها من دون اعتماد نص ما، قصة سفر ما، تسمح - إذا كانت ناجحة وغنية - بالتطبيق. ولقد اخترنا لذلك رحالة عربيا لسانا وهوى هو أمين الريحاني، واخترنا من كتب رحلاته واحدا هو «قلب لبنان» الذي يتكون من عدة رحلات قصيرة قام بها في لبنان. وسنحاول التركيز في تحليلنا على العناصر الخاصة بالرحلة مهملين العناصر المشتركة بينها وبين سائر أنواع القصة، لشيوع الكتابات التي نتناولها في مجلاتنا ومكتباتنا.

مقدمة

يميز توماشفسكي، في ترتيب العناصر الموضوعية. نوعين يختلفان في درجة خضوعهما لمبدأ السببية: الأول يسود المؤلفات القائمة على الحبكة كالرواية والملحمة، والثاني يسود المؤلفات الوصفية غير القائمة على الحبكة كالرحلة. وينبه توماشفسكي إلى أن الحكاية (أي مادة القصة) تتطلب في آن واحد العنصر الزمني والعنصر السببي. الرحلة توفر العنصر الزمني، أي تتخذ شكل متوالية زمنية، إذا تناولت حكايتها مغامرات الرحالة الشخصية. أما إذا اقتصرت على عرض الانطباعات فإنها تتحوّل إلى قصة بلا حبكة.

التمييز الذي يشير إليه توماشفسكي مزدوج في الحقيقة. فمن جهة أولى هناك تضاد بين الرحلة والرواية:

- سرد حر + وصف = رحلة

ـ تسلسل + أحداث = رواية

ومن جهة أخرى هناك تضاد بين المغامرات وسرد الانطباعات:

ـ سرد مغامرات = حكاية قائمة على حبكة

– سرد انطباعات = حكاية بلا حبكة

لكن الرحلة، في الواقع، لا يمكن أن تقتصر على نوعي الترتيب اللذين أشار إليهما تودوروف توماشفسكي. فهناك أنواع مختلفة، لا باختلاف شخصية الرحالة وحسب بل باختلاف وظيفته: مهاجر، محارب، مبشر، سائح، رجل أعمال، طيّار، دبلوماسي، مراسل صحفي، مغامر، الخ. كل واحد من هؤلاء يرحل، ولكن تبعا لمهمته وظروفه وذوقه. وكلهم، أو على الأقل كل الذين يروون رحلتهم، يلتقون على أمر واحد هو أنهم يروون حكاية حقيقية وينقلون معلومات. هذا الأمر هو مدار الفرق بين الرحلة والرواية، وهو يقوم على ثلاثة تضادات:

ـ تضاد بين الحقيقي والوهمي.

ـ تضاد بين المفيد وغير المفيد.

ـ تضاد بين التوثيقي والاقتصادي.

بين الرحلة والرواية

التضاد بين الحقيقة والوهم هنا هو تضاد إجمالي. فهو لا يستبعد الطابع الوهمي لعدد من الرحلات، ولا يستبعد الطابع الحقيقي لعدد من الروايات أيضا. وقد يكون الوهم أو الحقيقة في الأثر كاملا. ولكن كمال الحقيقة لا يحدده الكاتب أو الناشر. فالرواية التي تحمل على غلافها الخارجي أو على صفحة العنوان الداخلية عبارة «قصة حقيقية» ليست بالضرورة كذلك. ومثلها تلك الروايات التي تنبه القارىء إلى وجوب الامتناع عن الربط بين شخصيات الرواية وشخصيات تماثلها في عالم الواقع: «كل تشابه بين شخصيات هذه الرواية وشخصيات حقيقية تعيش في عالم الواقع هو تشابه غير مقصود ومن نتاج الصدفة...». وهذه العبارات وأمثالها تحضّ القارىء على التشبيه وعلى البحث عن الشبيه، مثلما تحرّض عبارة «بدون تعليق» تحت الرسم الكاريكاتوري على التفكر في المعنى البعيد غير الظاهر للرسم. ليست الرواية الحقيقية إذا هي تلك التي يصفها كاتبها أو ناشرها بهذه الصفة بل هي تلك التي نستطيع، بل التي استطعنا أن نتحقق من صحة حوادثها وزمانها ومكانها وحركة شخصياتها وصفات كل منها والمغزى العام لمجراها. فإن صحّ كل ذلك لا يبقى فرق بين الرواية والتاريخ. وقديما فصل أرسطو بين الشعر، بوصفه تمثيل المثل الأعلى، وبين التاريخ: «إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال وإما بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن

أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي. (٣)

هذا الفصل بين الشعر والتاريخ، أي بين الحدث المحتمل الوقوع والحدث الواقع، ينطبق على ما بين الرواية والرحلة. فالرواية كالشعر لا تصور الحدث الواقع ولو ادّعت ذلك. ومحاولات زولا Emile Zola لخلق رواية «تجريبية» خير تجربة لكشف الحدود التي يمكن للفن الروائي بلوغها في اقترابه من الحقيقة. فقد شبه زولا عمل الروائي «الطبيعي» بعمل العالم. «إننا نتابع من خلال ملاحظاتنا وتجاربنا مهمة عالم الفسلجة Physiologie، الذي تابع بدوره مهمة الفيزيائي والكيميائي. (٤) وإذا كان عالم الفسلجة يهتم بوظائف أعضاء الجسم البشري فإن الروائي «الطبيعي» يصب اهتمامه على الطبائع والأهواء، فهو محلل يحلل الإنسان في حياته الفردية والاجتماعية. إن إصرار الواقعيين الطبيعيين على تمثيل الواقع الاجتماعي كما هو من غير تمويه الوجوه البشعة فيه أو إغفالها أو التقليل من شأنها، جعلهم يدخلون إلى الأدب، والرواية تحديدا، موضوعات لا عهد له بها كالجنس والبغاء والعنف والإدمان على الكحول والمرض واستغلال الإنسان للإنسان. وهي موضوعات تساعد كثيرا على تحليل طباع الناس وأهوائهم، وسلوكهم الفردي والاجتماعي، لأن الإنسان يميل إلى كشف أخلاقه وأفكاره وطبعه في كل أمر يلبي به حاجاته. لقد صوّر الروائيون الواقع وحشدوا لذلك تفاصيل كثيرة، «فجدية القص، وحسن جمع التفاصيل والأقوال والمستندات والتواريخ والسلالات، يدفعان بنا إلى دخول اللعبة. والبلية أن لا شيء من هذا كله صحيح، وأننا لو تفحصنا عالم بلزاك بوضوح لاكتشفنا ـ عكس توقعنا ـ خيالا لا ينضب، ولا مبالاة بالوقائع، واضطرابا مقصودا، واستخفافا واعيا بالصدق» (٥). هذا الاكتشاف لا يقلل من واقعية النص ولكنه يوضح نوع الصلة التي تربطه بالحقيقة التاريخية. ذلك أن الأدب لون من ألوان وصف الواقع. فهناك التاريخ والسيرة، والأدب أعم منهما، وهناك علما النفس والاجتماع، والأدب أخص منهما. لهذا يترجح التصوير الأدبي للواقع بين النموذجية والخصوصية. فالرواية لا تصور واقعة ذات وجود زماني ومكاني حقيقي ولكنها تجتهد لخلق صورة أو موقف أو حدث يتضمن كل العناصر الأساسية التي ألف الناس وجودها في أمثال هذه الصور أو المواقف أو الأحداث. وهذا هو معنى قول موباسان: إن الروائي لا يصور الحقيقة بل يصور شيئا يوهم بالحقيقة فيتبع منطق الوقائع لا تسلسلها الاعتباطي. (٦)

وموباسان كاتب واقعي. فهو تلميذ فلوبير، وعنه أخذ مبدأي الملاحظة واحترام الحقيقة اللذين تختصرهما هذه الجملة من مقدمة روايته «بيار وجان» (Pierre et Jean): «أتطلع مليا إلى ما أريد أن أصور وبانتباه جم لأكتشف وجها لم يره أحد ولم يتكلم عنه أحد». (٧) فالأدب لا ينقل عالم الواقع كله بل يختار من عناصره التي لا تحصى عددا محدودا، وهو لا ينقلها كما هي بل يعيد تنظيمها وفق غايته. فالعالم الواقعي معطى خارجي لا يد للكاتب فيه، أما النص الروائي فنتاج الكاتب والمعبر عن أهدافه. الهدف الأول الذي يسعى إليه النص الأدبي، والذي يبرر انتماءه إلى عالم الفن، ويعطيه هويته الأدبية، هو الجمال. وللجمالية شروط كثيرة ومعقدة على مستوى البناء والموضوع والأسلوب. واحترام هذه الشروط يمنع النص الفني من مطابقة الواقع «الرواية محاكاة ـ حسب تعبير أفلاطون ـ ولكنها محاكاة فنية».

ليست صورة الواقع، في كتابات الرحالة، صورة وهمية مستفادة من خيال الكاتب ولا هي صورة محتملة الوجود، أو حدثا محتمل الوقوع. ذلك لأن هدف الرحالة يختلف تمام الاختلاف عن هدف الروائي، الرحالة يقوم بفعل هو الرحلة، ثم ينقل هذا الفعل الواقع كما وقع له وأحسه وفهمه. ولكن الرحلة كفعل لا تكون منفصلة عن المكان والزمان، ويحتاج الرّحالة فيها إلى دليل يفسرله ما يشاهد من الآثار، ويوضح له ما يحرك عواطف الناس من العقائد، وما يوجّه سلوكهم من العادات والتقاليد، ويرسم له صورة شاملة عن أخلاقهم وثقافاتهم وآدابهم. هذا الدليل هو الكتب والناس. يقول المقدسي في كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» متكلما على تقسيم كتابه ومصادره: «فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام أحدها ما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات، والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وغيره. وما بقيت خزانة ملك إلا وقد لزمتها، ولا تصانيف فرقة إلا وقد تصفّحتها، ولا مذاهب قوم إلا وقد عرفتها، ولا أهل زهد إلا وقد خالطتهم، ولا مذكرو بلد إلا وقد شاهدتهم حتى استقام لي ما ابتغيته في هذا الباب» [8]. ويقول في مكان آخر موضحا ما ألزم نفسه به مما يشكل منهجا لأمثاله: «وتجنبت الكذب والطغيان، وتحرّزت بالحجج من الطعان، ولم أودعه المجاز والمحال، ولا سمعت إلاّ قول الثقات من الرجال...» [9].

هذه المصادر المختلفة وهذا التجنب والتحرّز يرمي إلى غاية واحدة هي صحة الخبر. فأدب الرحلة يدعي أنه ينقل الحقيقة لا شبهها، وينقل الواقع لا المحتمل. انه أدب التحقق، الرواية التي يمكن للقارىء أن يتحقق من شخصياتها وزمانها ومكانها ومدتها وأن يتعرف شخصية بطلها ورفاقه في رحلته، وشخصيات من استضافوه من المشهورين والمغمورين وأن يجمع حولها من المعلومات ما لم يرد ذكره في نص الرحلة.

التضاد بين المفيد وغير المفيد لا ينفصل عن مفهوم الحقيقة والإعلام. فالرحلات التي تنتهي إلى نص مكتوب هي غالبا رحلات تمت لهذا الغرض. لهذا نجد الرحالة مهتما بما يعنيه ويلفته ويشوقه، ومهتما بدرجة أعلى بما يعني قراءه، «شديد الانتباه إلى خصائص البلاد والشعوب الأجنبية، شديد الصدق في ملاحظاته وأوصافه، حريصا على تأدية دوره كشاهد لمصلحة الحقيقة، والعلم» [10] الشهادة للحقيقة والعلم هي مساهمة الرحالة في كتابة التاريخ وتقدم الحضارة. وكثيرا ما نجد عند الرحّالة العرب المحدثين هذا الهمّ الذي يحولهم إلى مصلحين اجتماعيين، إلى دعاة تغيير للعادات وللنظم الاجتماعيةوالسياسية. يكفي أن نذكر أمين الريحاني وأحمد فارس الشدياق.

يقول الشدياق مقدما كتابه «الواسطة في معرفة أحوال مالطة وكشف المخبأ عن فنون أوربا» ويعلم الله أني مع كثرة ما شاهدت في تلك البلاد من الغرائب، وأدركت فيها من الرغائب، كنت أبدا منغّص العيش مكدّرة، كمن فقد وطره، ولزمته معسرة، لا يروقني نضار، ولا نضرة، ولا نعمة، و لا مسرّة، ولا طرب ولا لهو، ولا حسن ولا زهو، لما أني كنت دائم التفكر في خلوّ بلادنا عما عندهم من التمدن، والبراعة والتفنّن، ثم تعرض لي عوارض من السلوان، بأن أهل بلادنا قد اختصوا بأخلاق حسان، وكرم يغطّي العيوب ويستر ما شان، ولاسيما الغيرة على الحرم، وصون العرض، عما من هذا الصوب يذم، ثم أعود إلى التفكر في المصالح المدنية، والأسباب المعاشية، وانتشار المعارف العمومية، وإلى إتقان الصنائع وتعميم الفوائد والمنافع، فيجفل ذلك السلوان، وأعود إلى الأشجان» [11].

هذه المعرفة الجديدة التي يكتسبها الرحّالة من المخالطة، والمشاهدة والمطالعة تدفعه إلى مقارنة حال الشعوب التي ارتحل إليها بحال شعبه وبلاده. فيطمع بإفادة بلاده من الجديد المفيد. «إلا أن رغبتي في حب إخواني على الاقتداء بتلك المفاخر، هي التي سهلت علي هذا الخطب وأطالت باعي القاصر، فأمسكت القلم من بعد إلقائه مرارا. . . (١٢)».

يبقى أن نقول إن الهدف النفعي الذي يوجه كتابات الرحالة يترافق غالبا مع هدف آخر هو تسلية القارىء بالمدهش والغريب. إلا أن هذه التسلية قد تكون الوجه الجذاب الذي يغري القارىء بالمطالعة، فيتعلم وهو يتسلّى طبقا لمبدأ المسرح الكلاسيكي.

ينتمي التضاد بين التوثيقي والاقتصادي إلى الإطار الذي ضم البحث في الحقيقي والنافع. أما المقصود بالاقتصادي هنا فهو اقتصاد الكلام، اقتصاد القصة المكتوبة التي تروي الرحلة بأحداثها وأفكارها وانطباعات صاحبها. راوي الرواية يسعى إلى ما ينسج له الحبكة والخاتمة. كل موقف لا يخدم مباشرة هذا الهدف، هو زائد ومصيره الإهمال، لأنه يخالف مبدأ الاقتصاد في الرواية. أما كاتب الرحلة فلا يأبه لمبدأ اقتصاد الكلام، ولا يعنيه ذلك. فهو لا يبني عمارة هندسية يخضع فيها سلفا لمبادىء وقوانين صارمة بل يسعى إلى أثر يجمع فيه المهم والنافع والمدهش. قارىء الرواية يبحث عن الحدث والتحليل النفسي الذي يرافق عرضه، قارىء الرحلة يبحث عن المجهول والغريب، أي يبحث عن المعلومات. حتى المغامرة التي تنزلق الرحلات إلى تصويرها أحيانا يعرضها أدب الرحلة كمغامرة فريدة بإطارها وشخصياتها، ويطيل وصفه لهذا الإطار وهذه الشخصيات. وحينئذ تظهر الرحلة كمرادف للكشف، ويصبح الوصف مكانا للعبتين: الصدق والشمول.

الصدق في الوصف مطلب أساسي للقارىء الباحث عن المعلومات والكشف. فالوصف هنا وثيقة. ولكن، هل يفترض الصدق الشمول؟ ان البحث عن الصدق، عن المعلومات الكاملة والشاملة يولّد في النص نوعاً من الاستطراد. يقول جان ريكاردو: «كل التفصيلات الوصفية استطرادات. وكثرة الاستطرادات تحول الوصف إلى أداة لإغراق القصة» (١٣). وإذا كان القارىء يحس بثقل هذا الوصف فالكتاب ليس أقل إحساسا منه به، والدليل هو هذه الصيغ المختلفة التي يستخدمها لإعلان العودة إلى القصة، والتي توحي كلها بأن الكاتب قد أوقف الوصف قبل انتهائه. ان الوصف لا ينتهي. فوصف الشخصية قد يصل إلى حد التدقيق في الألوان المتراكبة لقزحية عين البطلة، كما فعل فلوبير في رواية «مدام بوفاري»، وربما بلغ أبعد من ذلك. وحدها القطع الوصفية التي يجري بناؤها على شبكة معلومة (كشبكة الفصول، والجهات الأصلية، والاتجاهات: أمام، وراء، فوق، تحت، هنا، هناك، إلخ. .) تعطي الانطباع أن الوصف قادر على الإحاطة بموضوعه من دون أن يستوفي كل أجزائه.

ولكن الوصف الذي يبعد سرد الرحلة عن سرد الرواية يقرب أدب الرحلة من الأدب العام. فالبحث عن الصحيح والمفيد والإخباري يضحّي من أجل هدفه بالعنصر الجمالي والأدبي. لهذا يشكل الوصف العنصر التعويضي، بل الجهد الذي يبذله أدب الرحلة للمحافظة على الهوية الأدبية، ورفع مستوى قصة الرحلة إلى مستوى الآثار الأدبية، ونقلها من الشهادة البسيطة إلى الأثر الفني.

نضيف إلى هذه التضادات الثلاثة أن قصة الرحلة المصوغة بضمير المتكلم، بسبب سردها فترة من حياة الرحالة ـ الكاتب، تخالف الرواية التي تنقل، مبدئيا، مضمون فترة من حياة وهمية لا يمكن الخلط بينها وبين المؤلف فقارىء الرحلة يعرف سلفا الخاتمة السعيدة لمغامرة البطل، لأن البطل هو الكاتب الذي يخاطبه الآن ويروي له ختام المغامرة. أما في الرواية، فيبقى القلق والترقب كاملين، لأن القارىء لا يملك أي معطى يمكنه من معرفة الاتجاه الذي ستسلكه الأحداث أو يسمح له بالاطمئنان إلى مصير بطله.

يمكن القول إذا، إن نص الرحلة هو نص قصصي له شروطه الفنية الخاصة. المشاهدة ونقل المهم والجديد والممتع والنافع هما أهم هذه الشروط. أما توازن هذه العناصر داخل النص فتفرضه الرغبة في إرضاء القارىء، «إن قراءة قصص الأسفار، حين تكون هذه صحيحة وحصيفة، يطيب لكل الناس، يرغبها القراء في العادة للمتعة التي تحملها إليهم، ولكن الأشخاص الفطنين يستغلونها للجغرافيا والتاريخ والتجارة»(١٤).

مكوّنات الرحلة

إن قصص الأسفار التي سنحاول تحليلها ـ وهي «قلب لبنان» لأمين الريحاني ـ تنتمي إلى فن الرحلة الذي سبق الكلام عليه. هذه القصص ككل الرحلات تحاول أن ترينا، من خلال كاميرا متحركة هي الرحالة نفسه، مجموعة من اللوحات تمثل الطبيعة (الآفاق الجغرافية، الغابات، الجبال، الوديان، الصخور، الأنهار، الطرقات، الكروم، الخ..)، والمسكن (المنازل، الأديار، الفنادق، المقاهي، القرى، الخ..)، والساكن (الرجل، المرأة، الشاعر، البغّال، رجل الدين، الفلاح، اللبناني، الأجنبي، الحي، الميت، الواقعي، الأسطوري)، والملاهي (الرقص، لعب الورق، لعب الروليت، الخ..). هذا الوصف هو مكون من مكونات الرحلة أو قصة السفر.

ولكن القطع الوصفية ليست سوى مقاطع من زمن الرحلة يمهد لها ويؤطرها التنقل الذي يشكل المفاصل الرئيسية للرحلة، وككل حكاية، يمكن تشبيه قصة السفر بجملة لغوية: لكليهما مضمون وزمن وأشخاص يشاركون في الفعل. ولكن هذا التشبيه لا يعطي سوى فكرة محدودة عن القصة، فقليلا ما يحترم الكاتب نظام الوقائع في السرد. إنه يستبق أحداثا ويؤخر أخرى يحتاجها القارىء ليتابع مجرى الحكاية، وذلك لتشويق القارىء واستكداده. فضلا عن ذلك، يقحم الكاتب في القصة الرئيسة قصصا ثانوية لا نعرف أحيانا مكانها في زمن القصة. ليس الزمن في القصة إذا زمنا بسيطا، وتلاعب الكاتب بالزمن، وهو تلاعب مقصود، يشكل المكون الثاني من مكونات قصة السفر.

لا يقتصر مفهوم الزمن على ترتيب الأحداث والتلاعب الذي يتعرض له هذا الترتيب أحيانا من جانب الكاتب. فقصة السفر، باعتبارها تنقل وقائع تاريخية حقيقية تنتمي إلى الزمن المادي الذي يحدده بنفنيست (Benveniste) بأنه «متتابع مطرد، لامتناه، خطي، قابل للتقطيع حسب الطلب»(١٥). وتتابع الوقائع في الزمن المادي أمر مستقل عن تلاعب الكاتب بالزمن وتلاعبه بالقارىء. فهو يتبع خطا ثابتا لا يتغير، بل هو المقياس الذي نقيس به انحراف السرد. وبوسع الناقد أو الدارس أن يحقق في صحة التتابع «التاريخي» مستندا إلى كتابات الكاتب وإلى الدراسات التي تناولته. هذه المستندات لا تنتمي بأي حال إلى قصة السفر، ولكن العودة إليها ضرورية من أجل فهم أفضل للنص.

إن القصة التي تـروي وتصف تتوجـه إلى قارىء يتـابعها بانتبـاهه وبخيـاله. ولكن الكـاتب قد يقع أحيانا في سحر منظر طبيعي، أو جو، أو فكرة، أو روح يحس بها تـرفرف في قلعة أثرية مهجورة. فيتوجه عندئذ إلى هـذه الروح، فإذا السرد يتغير أسلوبـا ومضمونا، وتتحـول الأخبار إلى تأمل، والقصة النثـرية إلى قصيدة شعريـة. هذه القصائد تشكل بفرادتها وباللون الـذي تعطيه للنص مكونا ثالثـا من مكونات الرحلة أو قصة السفر.

حوافز الرحلة

ترتبط الحوافز، بالنسبة إلى عدد كبير من الرحـالة، بحاجة شخصية وإن لم تكن فريدة. يشير جان تيفينـو (Jean thevenot) في كتابه «رحلة إلى المشرق»، إلى أن حب السفـر كان دائما أمرا طبيعيا لدى الساعين إلى ماهـو حسن ونافع، والراغبين في أن يكونوا على ذلك شهـودا ومشاهدين. (١٦) حسـن ونافع صفتان يعود تقـديرهما إلى كل فرد حسب أفكاره ومشاعره الخاصة. لهذا اختلفت حوافـز الرحالة إجمالا، وإن كـان بعضها كـالحج من الحوافز الشـائعة عنـد المسلمين، وزيارة بيت لحم والقـدس من حوافز المسيحيين، والـرحلة لطلب العلم في المشرق مما اشتهـر به الأندلسيون. وهـذه الحوافز الجماعية يفرضهـا عادة الديـن أو الواقع الثقافي. إلا أن كـلامنا عن حوافـز الرحلـة لا يتناول كل من ارتحل عن دياره، بل يتنـاول هؤلاء الـذين دونوا رحـلاتهم في كتب. وهم على كثرتهم، يشكلـون نسبة قليلـة جدا من عدد الراحلين. وربما أمكننا أن نختصر حوافز الارتحال في أفكار عامة هي: أولا، الضرورة. ولعلها من أقدم الحوافـز البشرية على الـرحيل، فالحروب والنـزاعات المحلية والمجـاعة والضـوائق الاجتماعية كانت كلها سببا لرحيل الإنسان. وكان الكتاب عموما في طليعة الراحلين بسبب رفض المثقف للحرب والظلم والاستكانة. ثانيا، العلم. ذكرنا رحـلات الأندلسيين والمغاربة عموما إلى المشرق طلبا للعلم، ونضيـف الآن رحلات طـلابنا إلى الغرب للغـرض نفسه، ونذكر من هـؤلاء الطلاب رفاعـة الطهطاوي الذي دون رحلتـه في كتاب «تخليص الإبـريز في تلخيص باريـز»، ومن باب العلـم أيضـا الاكتشـاف، فالرحـلات البحرية كانت سبيل العلماء إلى معرفـة الأرض وشعوبها وجغرافيتها، والرحـلات الفضائية كانت ومـازالت رحلات علمية لمعرفـة نظامنا الشمسي وإمكانـات الإفادة من كواكبه. ثـالثا، المتعة. والمتعـة هي لذة السفـر، هي نداء البعيـد. هي الابتعـاد عن المعروف والمعتـاد واليومي والانطـلاق إلى الأرحب والأجد والنكهة غير المألوفة والمنظر المدهش. الرحلـة إلى المتعـة هي الرحلة إلى الاستقـلال، إلى الحرية، حيث المهم هو السفـر لا البلد الذي نسافر إليه. فرح السفر كفرح العيد فيه لذة مجهولة، خليط من شوق الطفولة، من جاذبية البعيـد، من تأثيرات الإيمان، من لذة المخاطرة، من العالم الذي صار قرية واحدة:

أرى أوربا مدينة كبيرة واحدة،

ملأى بالمؤن، وبكل مباهج المدينة،

وبقية العالم

هي لي ريف مفتوح أركض فيه، بلا قبعة،

في وجه الريح، وأطلق صيحات وحشية! [17]

إذا كانت الرحلة ثمرة حاجة ما يقضيها المسافر، فالمنطق يقضي بأن نتوقع لكل رحلة من رحلات الفرد الواحد سببا قد يكون مختلفا عما سبقه. ماهي حوافز رحلات أمين الريحاني في «قلب لبنان»؟ هل تشبه حوافز رحلاته إلى البلاد العربية التي نشر وقائعها في كتبه «ملوك العرب» و«المغرب الأقصى» و«قلب العراق» و«تاريخ نجد الحديث» وغيرها؟ يقول الريحاني في إحدى رسائله: «إني مثلك في شغل شاغل لا يخلو من الإرهاق. إنما هو مفروض مني عليّ. فإن بين يديّ تأليفا عن لبنان شبيها بتآليفي عن البلاد العربية». [18]

عرض الريحاني الحوافز الشخصية والموضوعية التي قادته إلى الرحلة في البلاد العربية، وذلك في المقدمة التي كتبها لأولى رحلاته «ملوك العرب» الصادر عام ١٩٢٤، وفي مقدمة آخر رحلاته المطبوعة في حياته «المغرب الأقصى» الصادر عام ١٩٣٩.

يعرض صاحب «ملوك العرب» حوافزه على الرحيل إلى الجزيرة العربية بشكل قصة تسجل التبدل التدريجي الذي أصاب أفكاره وعواطفه بتأثير من قراءاته فيبدأ مقدمته بوصف موقف المجتمع اللبناني المسيحي من العرب: إنه موقف يطبعه الخوف على العموم. وعلى هذا الموقف تربى الكاتب إلى اليوم الذي قادته قراءة امرسن (Emerson) إلى قراءة كارليل (Carlyle) الذي عرفه ـ من خلال كتابهHorves and Hero - Worship ـ بالنبي محمد. أما ايرفنغ (Irving) فقد عرفه بآثار العرب في الأندلس من خلال كتابه ـ «الحمرا» ـ وتكفل أبو العلاء المعري بإثارة إعجابه بالتراث العربي. من الخوف إلى الإعجاب إلى الشعور بالانتماء إلى الشعب العربي إلى الحلم باستعادة هذا الشعب سابق مجده: هذه هي رحلة التبدل التي قطعها أمين الريحاني داخل نفسه وعرض تفصيلها في مقدمة «ملوك العرب». هذا الاستعداد النفسي وجد التشجيع والدعم من أفكار المستشرقين الذين وصفوا الحياة سفرا متواصلا في الأرض، ووصفوا الأرض صحراء عربية يلتقي فيها الشعر والنبوة والمد الصحراوي والواحات في بحار الرمل. . «وماذا في نيويورك؟ ماذا في نيويورك غير الضوضاء والعناء والبلاء». [19] وقرر الريحاني أن يقتفي آثار هؤلاء الأجانب الذين «يسيحون في بلاد كانت قديما ولا شك بلاد أجدادي، ويخاطرون بأنفسهم فيها حبا بالعلم، فيكشفون منه المخبأ، ويجلون المصدأ، ويقربون البعيد، ويغربون في اللذيذ المفيد». [20]، وصارت رحلة الجزيرة العربية حلما صار يعاوده ويستحثه ويناديه «باسم القومية ومن أجل الوطن، وتدعوني إلى مهبط الوحي والنبوءة.» [21] إلى أن تمت الرحلة ضمن غايتها: تمهيد سبيل التفاهم المؤسس على العلم والخبر اليقين بين ملوك العرب. [22]

بعد ذلك بخمس عشرة سنة كتب أمين الريحاني مقدمة رحلته «المغرب الأقصى». في هذه المقدمة التي نشرت قبل سنة واحدة من وفاته، يعود إلى حوافز رحلاته إلى البلاد العربية، فيشدد على الحوافز الموضوعية: تعريف العرب أمام الأمريكيين. ومن مقارنة المقدمتين نستخلص أن لا فرق بينهما إلا في أسلوب العرض. أشاهد وأجعل سواي يشاهد، هذا هو الهدف، ولكنه يشدد في المقدمة الأولى على

المشاهدة بينما يشدد في الثانية على ضرورة نقل ثمارها. في مقدمة «المغرب الأقصى» يرسم الرحالة لنفسه مهمة، بل رسالة عليا. ويقوده «وهم العبقرية» إلى تقدير شخصه أكثر وعيا من جميع الأمريكيين. فيشفق على هذا الشعب المتكدس في مدن كالغابات، في ناطحات سحاب كالجبال، في غابات وجبال من الجهل. ويشعر الريحاني بأن عليه واجبا هو إنقاذ الناس من الجهالة التي تجعلهم يعتقدون بأن العالم هو أمريكا وأنه لا يوجد ما يستحق الاهتمام خارج حدود الولايات المتحدة. (٢٣) لهذا لم يرحل الكاتب ليرى فقط، بل ليظهر شعبه أمام قوم لا يعرفون غير أنفسهم.

حوافز الرحلة في «قلب لبنان» مختلفة كل الاختلاف. ومع أن الكتاب - غير المكتمل والذي طبع بعد وفاة المؤلف - لا مقدمة له تشرح الأهداف التي يسعى الرحالة إليها والحوافز التي تشده وتحركه، فإن من الممكن استخراج حوافز خمسة على الأقل من الرحلات التسع التي تؤلف الكتاب.

هذه الحوافز هي، إجمالا بعيدة عن تلك التي أشار إليها في رحلاته إلى البلاد العربية. ليس للرحالة في قلب لبنان رسالة يؤديها. وسياحاته في جبل لبنان هي جولات متعة وبحث. فلبنان وطنه، وإليه تشده ذكريات الطفولة والحنين والحب. كما أن جولاته في لبنان سبقت كثيرا قراره بالرحلة إلى البلاد العربية واستمرت إلى يوم وفاته، وقد بقي عدد من الرحلات على مستوى الفكرة والمشروع. ماهي حوافز رحلات قلب لبنان؟ إنها كثيرة ومتنوعة.

في الرحلة الأولى، يقرر الرحالة، بدافع من إيمانه بالطبيعة الأم وبالطبيعة معبد الله، أن يزور الأرز فيحج «إلى أقدس ما في الجبل المقدس». (٢٤) فكيف يبني العابد معبده في الوادي ويظل ابن الطبيعة مقيما فيه ثلاث سنوات ولا يزور أقدس مكان في لبنان، لا يحج إلى الأرز؟ هذا هو الكفر بعينه. وقد آلى ذلك الشاب على نفسه ألا يكون من الكافرين. (٢٥)

في الرحلة الثانية، يقرر الرحالة، وقد اعتاد المشي في الجبال أن يقوم بجولة طويلة سيرا على القدمين. «تعودت المشي في الجبال لا رغبة بالنزهة فقط بل حبا باستكشاف جمال الطبيعة في مشاهدها ومكنوناتها. مارست المشي قليلا في بادىء الأمر، فقويت عليه.. وصار المشي يشوقني حبا به لا بشيء سواه، مثل كل عمل يحسنه المرء فيهواه، فنشأت فيّ، بعد العودة من الأرز، رغبة في رحلة على القدمين مثل المكارين، رحلة طويلة لا تعد بالساعات بل بالأيام». (٢٦)

في الرحلة الثالثة، يختلف الحافز كثيرا عنه في الرحلتين الأوليين. فالرحالة لا يبحث عن جمال الطبيعة ولا عن لذة المشي. إن هدفه مادي وتافه: تفقد أملاكه. «وقد ورث والدي بعض تلك الأملاك، فبلي بها. ما استطاع أن يبيعها بما يدنو من أصل الدين، ولا أن يستثمرها بواسطة شركاء لا يتفننون في الاستثمار، ولا أن ينقلها إلى وادي الفريكة. بقيت له وعليه إلى آخر أيامه، فكتب لي، وعليّ الاهتمام بها مثله والاغتنام! وقد رحلت مرّة، مثل جدي ووالدي إلى بلاد جبيل استقصي خبر ذلك العقار.. (٢٧) هذا الحافز المادي سرعان ما تحول إلى حافز نفسي وعاطفي. فقد خلقت الرحلة في نفسه شوقا إلى زيارة منطقة جبيل، من جديد، لا «لتقصي خبر ذلك العقار» بل لتقصي أخبار أصدقاء له في المنطقة وزيارتهم في قراهم. لهذا شد الرحيل مرة أخرى في إطار هذه الرحلة الثالثة.

الرحلة الرابعة تبدو امتدادا للرحلة السابقة، من جهة المكان الذي تجري فيه، ولكنها رحلة مستقلةمن جهة الحافز الذي يشد إليها: زيارة غابة أرز جاج. «مرت الأيام، وما نسيت أني بدأت برحلة لبنانية صغيرة، وما أكملتها. ولا ذهب من البال أن الوادي الذي دخلته، وتذوقت محاسنه الطبيعية والبشرية، ينتهي إلى جاج، وأن جاج هي الباب إلى جبل هناك يكتز من الأرز كنوزا مجهولة، إلا ممن يقيمون بذاك الجوار..» (٢٨)

الرحلة الخامسة والرحلة السادسة لا حوافز معلنة لهما. يفتتح الكاتب الرحلة الخامسة بالقول: «لانزال في البلاد التي نزح منها الأجداد، في جبيل..» (٢٩) عن الرحلة السادسة يقول: «ها نحن للمرة الرابعة في البلاد الجبلية نسلك الطريق التي سلكناها سابقا..» (٣٠) هذه الإشارات المكانية لا تتيح استشفاف حافز ما لهاتين الرحلتين، وقد يكون المؤلف يعتبرهما مكملتين للرحلة الثالثة.

في الرحلة السابعة، يكشف الرحالة حافزه: على أثر قراءة كتاب «حياة يسوع» لارنست رينان، اقترح الرحياني على أصدقائه القيام بزيارة قبر هنرييت رينان في قرية عمشيت. «كنت أقرأ يومئذ كتاب رينان «حياة يسوع» وكتيّبه «شقيقتي هنرييت» فذكرت ما كان من فضلها على شقيقها وأدبه، وقلت إنها مدفونة في عمشيت، وإن قبرها جدير بأن يحجه الصالحون». (٣١)

الرحلة الثامنة تبدأ بحافز خاص جدا: فحين كان الرحالة طفلا أصيب بالتهاب في أذنه لم ينجح الطبيب في شفائه. لذا نذرت أمه نذرا لقديس كفيفان. ثم سنحت الفرصة للوفاء بالنذر: «وفي هذه الأثناء جاء والد الصغير كتاب من صديقه يدعوه وعائلته لزيارة غرزوز. فتلقت الأم الدعوة فرحة وقالت: نزور غرزوز ودير كفيفان. فقال الزوج المحب: كما تريدين». (٣٢) زيارة غرزوز وكفيفان تكررت في إطار هذه الرحلة الثامنة. ولكن مع فارق خمسين سنة من الزمان.

الرحلة التاسعة تأخذ من البداية طابعا مميزا، فهي «رحلة لا كالرحلات الأرضية أو الجوية» (٣٣)، ورفاق الطريق فيها هم القراء الذين يدعوهم قائد الرحلة إلى الصعود في مركبة التاريخ والخيال «فنشق بها غياهب الزمان الغابر، ونمر بالمحطات التي وقف فيها التاريخ مئة بل مئات من السنين، وهو ينتظر الإنسان ليخرج من ظلمات الجمود والجهل، ومن غمرات المظالم والحروب» (٣٤). والرحلة إلى ذلك رحلة طويلة المدى يترافق فيها الكاتب والقارىء مدة أربعة آلاف سنة يقضونها سائرين إلى الخلف في تاريخ لبنان. لا يفصح الكاتب عن هدف الرحلة. ولكن قارىء الريحاني قد يرجح أن يكون هذا العرض السريع لتاريخ لبنان، وخصوصا العهد الفينيقي، يهدف إلى توضيح هوية لبنان التاريخية والسياسية حسب مفهوم الريحاني لها. وهذا المفهوم يكثر الريحاني من التلميح إليه في مؤلفاته المختلفة.

وهكذا نتبين أن حوافز الرحلة في «قلب لبنان» كثيرة ومتنوعة. ان اختيار الطريق والمكان يكشف أن الحوافز ذاتية. فسواء كان المكان هو الأرز، أقدس مكان في جبل لبنان، أو كان جبل جاج الذي «يكنز من الأرز كنوزا مجهولة، أو قبر شقيقة رينان في عمشيت، أو دير كفيفان حيث قبر القديس الحرديني، يبدوالريحاني باحثا عن سر الطبيعة: الموت والخلود، أي عن الإنسان والله».

لقد ردد الريحاني دوما أن الطبيعة تقربه من الله ـ السر الأعظم: «إن السير في الشوارع يذكّر الإنسان بالإنسان وأما السير في الوادي أو الغاب فيذكّر السائل بالخالق العظيم» (٣٥). الوادي والغاب اللذين يشير إليهما الكاتب هما وادي الفريكة وغابها. والفريكة هي القرية التي ولد فيها الريحاني وعاش فيها فترات كثيرة متقطعة من حياته. فالرحلة في مسرح الطفولة سفر في داخل الذات تختلط فيه الرؤية بالرؤيا، والواقع بالحلم، وفي هذا لابد أن تختلف عن الرحلات إلى سائر البلاد العربية التي قام بها الكاتب. وقد وعت الأديبة مي زيادة هذا الفرق وعبرت عنه في رسالة بعثت بها إلى الريحاني في الخامس عشر من آب عام ١٩٣٩: «إذن أنت وطدت النفس على تأجيل كتابك عن لبنان لتضع كتابا عن غيره من البلدان؟ مادامت أفكارك ناشطة في موضوع آخر فأنت فاعل ما يجب أن يفعل. أليس أن الإجادة لا تتم إلا عندما يتمشى نشاط اليد والصناعة الكتابية مع نوع النشاط الفكري والروحي؟ وكتاب عن لبنان في صيغة كتابك ليس ليكتب في وقت محدّد بل لابد أن يكون ثمرة أعوام عدة بخلاف الكتاب الذي تهم بتأليفه الآن. فهو إلى جانب الوثائق والمعلومات والبيانات الجغرافية والتاريخية لابد أن يكون وليد وحي الساعة» (٣٧).

إن وحي الحاضر أمر لابد من التوقف عنده. ماهي حوافز «قلب لبنان» الحقيقية؟ أهي ما ذكرنا أم ما أشار إليه المؤلف في صفحات الكتاب؟ سنوات كثيرة العدد تفصل الرحلات الأولى عن زمن تدوينها، واعتبارات الحاضر لابد من أن تترك آثارها على الكاتب والكتاب، وعلى نظرة الرحالة إلى ماضيه. فهل يحق لنا أن نستنتج أن الحوافز التي يشير إليها مؤلف «قلب لبنان» قد أثر فيها العمر والحنين إلى زمن الشباب، أوصقلها الفكر والنضج؟ هذا السؤال لا يختص برحلة ولا برحالة، بل ينبغي طرحه عند قراءة كل كتاب يقوم بين زمن وقائعه وزمن تدوينه مثل هذا الفاصل الواسع. يكفي أن نشير إلى ابن بطوطة الذي روى رحلته (ولم يدونها) أمام سلطان مراكش، أبي عنان المريني. فأوكل هذا إلى كاتبه ابن جُزيّ أمر تدوين غرائب أخبار ابن بطوطة وعجائب مشاهداته في رحلاته التي دامت نحو ثلاثين سنة.

في رسالة بعث بها الريحاني وأرخها في ٩ حزيران ١٩٣٨، يشبّه كتابه عن لبنان بكتبه عن البلدان العربية. ولكن الحوافز التي استخرجناها من نص الكتاب تبين أن حوافز رحلات الريحاني العربية هي قومية سياسية وحوافز رحلاته اللبنانية هي ذاتية عاطفية. فهل يمكن للقارىء أن يتحقق من صدق ما يقرأ وكيف له ذلك؟ هناك طريقة تستند إلى معطيات واقعية يمكن الاستناد إليها والبناء عليها. ولكن النتائج التي تنتهي إليها غير دقيقة. إذا ما أخذنا الحوافز التي برّر بها الكاتب الرحالة كل رحلة من رحلات «قلب لبنان» وقارناها بكتاباته واهتماماته الفكرية والشخصية في الزمن عينه، أمكننا أن نحكم على حوافز الرحلة أنها تطابق، أو لا تطابق، الحوافز العامة التي سيّرت الكاتب في حينها. ان المنطق يقضي بأن تكون هذه المطابقة قائمة. فمع أن الكاتب، ككل شخصية، هو نقطة توازن بين عدة ميول، فإن هذه الميول غالبا ما تظهر في موضوعات كتاباته ومناسباتها وأماكن نشرها أو إذاعتها وفي النشاطات المختلفة التي يشارك فيها أو يمتنع عنها.

سنحاول في هذا السياق تحقيق حوافز ثلاث من رحلات «قلب لبنان»، الأولى والثانية والسابعة، حيث الحوافز معلنة وتواريخ الرحلات مدونة، مما يسهل المهمة.

الرحلتـان الأولى والثانية جـرتا عام ١٩٠٦ وعام ١٩٠٧ وحـافزهما المعلن هو العـودة إلى حضن الطبيعة : الأولى رحلة حج إلى الأرز المقدس، والثانية رحلة أيام على الأقدام في جبل لبنان. إن الزمن الذي شهد هاتين الـرحلتين يتميز، في حيـاة الـريحاني بميل شـديد إلى العـزلـة في الجبال، حيث يمكنـه أن يتأمل ويستـوحي. والمقالات التي نشرها تعكس هذا الميل: «وادي الفريكة» عام ١٩٠٥ ، «في العزلة» عام ١٩٠٨ . (٣٨)

الرحلة السابعة التي تمت عـام ١٩١١ كان حافزها زيارة قبر هنرييت رينان بمناسبـة قراءة مؤلفات أخيها المعروف بنظـراته العقلانية في الـدين وتاريخه، وخصوصا المسيحيـة. هذه الرحلة تقع، في حيـاة الكاتب، في المرحلة التي شهـدت نشر مقالات: «خطاب المسيح» سنـة ١٩١٠، «قيمة الحياة» سنـة ١٩١٠، «الأخلاق» سنة ١٩١٢ . (٣٩)

الترتيب

يتألف كتاب «قلب لبنان» مع تسع رحلات مدونة منشورة وفق الترتيب الآتي:

الرحلة الأولى: إلى الأرز.

الرحلة الثانية: حيث شاء الطريق.

الرحلة الثالثة: بلاد جبيل.

الرحلة الرابعة: أرز جاج.

الرحلة الخامسة: إلى اللألؤ.

الرحلة السادسة: أفقا.

الرحلة السابعة: عمشيت.

الرحلة الثامنة: غرزوز.

الرحلة التاسعة: في غياهب الزمان.

السؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارىء هو معرفـة المعيار الذي أملى هذا الترتيب. وربما تفيد الإشارة إلى أن النص يكثر من الإشارات التي تؤكد صحة هذا الترتيب. فالرحلة الثانية تبدأ بما يفيد أنها تالية للرحلة الأولى: «فنشأت فيّ، بعد العودة من الأرز، رغبة في رحلة على القدمين مثل المكارين، رحلـة طويلة لا تعد بالساعات بل بـالأيـام» (٤٠) والرحلة السـادسة تحيل القـارىء إلـى الرحلـة الخـامسـة «وصفنـا في الـرحلـة السابقـة الطـريق والوادي. . .» (٤١).

هذه التأكيدات وغيرها تضمن للقارىء أن الترتيب المعتمد في هذا الكتاب، المنشور بعد وفاة المؤلف، هو فعلا تـرتيب المؤلف لا ترتيب النـاشر. لكن نص الكتاب يقـدم معلومـات تكشف أن ترتيب الـرحلات ليس ترتيبا زمنيا. فـالرحلة الأولى تمت عام ١٩٠٧ . (٤٢) والرحلة الثـانية تمت عام ١٩٠٦ . (٤٣) والرحلة السـابعة عام ١٩١١ . (٤٤) والرحلة الثامنة عام ١٨٨١ . (٤٥) كذلك تظهر المعلومات التي يقدمها النص أن الترتيب

المعتمد ليس ترتيبا جغرافيا أيضا. فالرحلة الأولى جرت في شمال البلاد، والثانية في وسطها، والثالثة في الشمال والوسط، الخ.. وتُظهر هذه المعلومات، من جهة ثالثة، أن الترتيب لا يتبع أهمية الرحلة سواء على مستوى المدة التي تستغرقها أو المسافة التي تقطعها أو الأحداث التي تتخللها.

فالرحلة الأولى هي أطول من حيث المدة ومن حيث المسافة، من الرحلة الثالثة. وهذه الثالثة أقصر من الرحلة الثامنة. كذلك تتضمن الرحلتان الأولى والثانية عددا من الحوادث أكبر مما في الرحلة الثالثة أو الثامنة وهاتان الرحلتان أفقر بالحوادث من الرحلة الثامنة.

ما طبيعة هذا الترتيب إذا؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال تنبغي الإشارة إلى أن رحلات «قلب لبنان» ليست تسعا. فالرحلة الثالثة هي، في الواقع رحلتان: واحدة جرت قبل «عهد البنزين والحديد» (٤٦)، وأخرى جرت بالسيارة (٤٧). والرحلة الثامنة مزدوجة أيضا: واحدة في عام ١٨٨١ (٤٨)، وواحدة جرت بعد خمسين سنة من الأولى (٤٩).

إن جمع الرحلتين تحت عنوان واحد هو الرحلة الثالثة قد يجد تبريره في الجغرافيا. فكلتاهما جرتا في منطقة جبيل، ومن هذا المكان استمدت الرحلة عنوانها: بلاد جبيل. أما جمع جزئي الرحلة الثامنة فله عدة مبررات. فالفرق في الزمان الذي يفصل هذين الجزءين، وهو كبير، لا يضعف الصلة المباشرة التي تربطهما. فالجزء الثاني هو إعادة تركيب للجزء الأول، لا داخل الذاكرة وحسب، بل على أرض الواقع: «ولقد قالت المليحة الفصيحة أنها تحترم الذكرى التي حملتني على الزيارة الثانية لغرزوز» (٥٠).

ما طبيعة هذا الترتيب إذا؟ إن المعلومات القليلة التي يكشفها النص عن تواريخ تدوين الرحلات تسمح باستشفاف بعض التقابل بين هذه التواريخ وترتيب الرحلات في النص. الرحلة الأولى جرت عام ١٩٠٧، وجرى تدوينها بعد ذلك بثلاثين سنة، أي عام ١٩٣٧: «بعد التوكل على الله، وعلى الذاكرة، أطوي من الماضي نحو ثلاثين سنة، وأقف عند ١٩٠٧ على كتف وادي الفريكة لأقدم إلى القارىء..» (٥١)، الرحلة الثانية جرت عام ١٩٠٦، وتم تدوينها عام ١٩٣٨: «قف حيث أقف الآن إذن، بعيدا بعض البعد عن «عداد» الزمان، ترى الأعجوبة، ولا غرابة. فهناك السائح سنة ١٩٠٦، والخطيب ١٩٠٨ والكاتب سنة ١٩٣٨، وقد اجتمعوا في شخص واحد، وفي لحظة واحدة، هي اللحظة التي أنا فيها. كيف لا وأنا الآن رفيق المكارين المشدين إلى زحلة، والخطيب في حفلة سياسية بزحلة في أوائل عهد الدستور، والكاتب المدون الخبريــــن..» (٥٢). ليس لدينا معلومات عن زمن تدوين الرحلة الثالثة والرابعة والخامسة، أما الرحلة السادسة فقد دونت بعد عام ١٩٣٨: «أما اليوم (١٩٣٨) فإنك لترى فيه بقعة كبيرة..» (٥٣) «قلت هذا لصديقتي الأديبة مي، التي كانت جارتنا بالفريكة في صيف ١٩٣٨» (٥٤). الرحلة السابعة لا تكشف عن زمن تدوينها. والرحلة الثامنة كذلك. أما التاسعة فقد دونت بعد عام ١٩٣٨: «.. وقد ترجمه من الاغريقية أحد علماء جامعة أكسفورد، فترجمته أنا عن الانكليزية إلى لساننا العربي الشريف، سنة ١٩٣٨» (٥٥).

إلا أن النتيجة التي تقودنا إليها هذه المعلومات غير الكافية، هي نتيجة غير مكتملة. لهذا فإن الحكم على ترتيب رحلات «قلب لبنان» يبدو صعبا في غياب معلومات إضافية تحملها الكتابات التي تتناول حياة الكاتب وهذا الكتاب بالذات.

الانتقال

موضوعان سنتناولهما تحت هذا العنوان : وسائل النقل ورفاق الرحلة . أما الحركة التي تشكل آلية الحكاية وتتكون من تعاقب السير والوقوف فإنها تنتمي إلى مجال السرد .

وسائل النقل

لا تثير دراسة وسائل النقل في «قلب لبنان» مسألة صعبة . ذلك لأن النص يشير غالبا إليها ، إلا في حالات قليلة تخص أجزاء من الرحلات . وقد تكون الرحلة الأولى أغنى الرحلات بالمعلومات عن هذا الموضوع . فالكاتب لا يكتفي فيها بذكر الوسيلة المستخدمة بل يعرض لنا الوسائل المتاحة في زمنه . هكذا نكتشف أنه في عام ١٩٠٧ ، وهو تاريخ هذه الرحلة ، كان أمام الرحّالة نوعان من الوسائل : السيارة ، لطرق الساحل خصوصا ، والدابة لطرق الجبال . ونكتشف أيضا أن الدواب التي كانت تستخدم للنقل على طرق الجبال هي الحمار والبغل والكديش . أما الوسيلة التي اختارها الرحالة فكانت البغلة : «إذن ، على ظهر البغلة إلى الأرز» [٥٦] . ولكن البغلة لم تكن الوسيلة الوحيدة المستخدمة في هذه الرحلة . فداود ، الذي أمضى الرحالة الليل عنده في طريقه إلى الأرز، جلّل حماره ورافق مضيفه إلى الأرز. وفي طريق العودة من الأرز اضطر المكاري الذي كان يرافق الرحالة إلى ركوب الحمار، بسبب جرح أصابه في رجله : «أجمعنا الرأي على استئجار حمار لمحبوب . . وهكذا كان . مشت القافلة يتقدمها محبوب راكبا حماره . . » [٥٧] .

تبدأ الرحلة الثانية بإشارة تحدد طبيعة الانتقال : «رحلة على القدمين مثل المكارين» [٥٨] ، ولكن طارئا طرأ وبدل برنامج الرحلة المقرر وجعل الرحالة يستعين بوسيلة نقل لم يرد ذكرها في الرحلة الأولى : القطار. ليس القطار من وسائل الرحلة في «قلب لبنان» . إذ لم يلجأ إليه الرحالة سوى مرة واحدة ، وكان ذلك لقطع الرحلة لا لمتابعتها : «وقد كان في النية أن أكمل الرحلة ماشيا إلى الفريكة ، فأمرّ بحمانا وصُليما ، ومنها إلى بعبدات ، فبكفيا ، فبيت شباب . ولكن صديقي جرجي ديمتري سرسق، رضي الله عنه ، أبى عليّ ذلك . وقال بشيء من التأنيب : ما اكتفيت بستة أيام من المشي؟ فقلت : اكتفيت ، إن شئت أنت ، وقد رافقته ، إذعانا لمشيئته ، في القطار إلى بيروت» [٥٩] .

تستعين الرحلة الثالثة بوسيلتي نقل . العربة « يجرها حصانان من ضوامر الخيل الأصيلة ، هزيلان جائعان حزينان» [٦٠] التي نقلت المسافر إلى نهر إبراهيم ، والحمار، الدابة الوحيدة التي صادفها متيسرة للصعود إلى حيث كان يأمل في إيجاد كنز العائلة . (ما كان بجوار النهر خيل ولا بغال ، فاستأجرت ما وجدت «حمارا ابن اتان» وبما أن صاحبه لم يكن يعرف الطريق استأجرت كذلك دليلا) [٦١] . هذه الرحلة على ظهر حمار، يتقدمه الدليل ويتبعه الحمار، كان لها مظهر الموكب الفينيقي القروي . وهي تتضاد بشكلها وسرعتها مع الفصل الثاني من هذه الرحلة الثالثة « ذو المظهر العصري» . ففيه يترك الحمار مكانه للسيارة التي راحت تقطع في الدقائق الأميال ، وتطوي الشاطىء طيّها للجبال ، طيا يرقص الثعابين ، ويجمد الدم في رقاب «البعارين» [٦٢]

تحتفظ الرحلة الرابعة بسرها فلا تبوح بوسيلتها ، خصوصا في جزئها الأول ، يصل الرحالة إلى قرية

حبالين، ثم إلى جاج، من دون الإشارة إلى الوسيلة التي استخدمها للانتقال. وهو يصف طريقه بأنها من الساحل إلى لحفد طريق عربات، لا طريق سيارات، وخصوصا في منعطفاته الكثيرة الضيقة (٦٣). من قرية لحفد إلى قرية جاج الطريق جيدة، ولكنها من ثمار جهد الأهالي لا من إنجازات وزارة الأشغال. ولكن هل وصل إليها الرحالة في عربة أو في سيارة؟ لا إشارة تدل أو تسمح بالاستدلال. من جاج إلى غابة الأرز (أرزجاج) ينتقل الرحالة مع جمهرة من الأصدقاء. وهو يصف هذا الانتقال وطريقه ووسيلته. جبال ووديان تتعاقب: «إنها ملحمة الطبيعة» (٦٤) كيف يقطع المسافر هذه المرحلة الأخيرة من الرحلة؟ مشيا على القدمين. «إني محب للمشي، راغب دائما فيه، وخصوصا في أعالي الجبال، حيث يجف الهواء، ويصفو الجو، وتخف حرارة الشمس. فاعتزمت السير. . » (٦٥). ولكن المشي لم يكن خيار كل من في الرحلة: «مشينا أنا والرفيق فرحات في بسطة من السكوت، وكنا قد سلكنا مقربة تعلو الطريق، فشاهدنا في المنعطف الأسفل رفاقنا المتخلفين وكلهم رجال ونساء، ماعدا المكارين والخدم، راكبون الحمير» (٦٦).

تكتم الرحلة الخامسة أيضا وسيلة النقل: «لانزال في البلاد التي نزح منها الأجداد، في جبيل (٦٧). يحدد الرحالة نقطة الانطلاق: إنها نهر إبراهيم (٦٨). ولكن كيف وصل إلى هذا المكان؟ ليس في النص ما يجيب عن ذلك مباشرة. ولكن بقية الرحلة تمت بالسيارة بدليل هذه الجملة التي يبدأ بها الكاتب: «. . وانه ليجدر بنا، قبل أن تتحرك القافلة، قافلة السيارات. . » (٦٩) ثم يعيد توكيد الأمر في الفصل التالي: «خرجنا من المقهى جميعا سالمين. وركبنا السيارات. . » (٧٠). وبما أن الطريق من مكان إقامة الريحاني إلى مقهى نهر إبراهيم هي طريق ساحلية تستخدم فيها السيارات، يمكننا الترجيح أن وسيلته للوصول إلى ذلك المقهى كانت السيارة.

تبدأ الرحلة السادسة، كسابقتها، في بلاد جبيل من دون أن يحدد الرحالة كيفية وصوله إلى هناك. كذلك لا يحدد نوع وسيلة النقل التي استخدمها في بقية الرحلة. «ها نحن للمرة الرابعة في البلاد الجبلية نسلك الطريق التي سلكناها سابقا إلى طرزيا. . نستمر في الطريق من طرزيا شرقا، فنشرف على وادي فرحد إلى اليمين، ونمر بثلاث قرى. . . بلغنا المشنقة وهي على ستين كيلومترا من بيروت، وألف ومئتي متر علواً عن البحر» (٧١). هكذا يستمر الرحالة في حركته، فينتقل من قرية إلى قرية، ويقطع المسافات الطويلة، من دون أن نعرف أي وسيلة للنقل يستخدم. إلا أن هناك إشارات ثلاث تحمل على الترجيح أن الريحاني يستخدم السيارة. أولى هذه الإشارات هي طول المسافة المقطوعة قياسا إلى مدة الرحلة. ثانيها الطريق. ففي كل مرة يترك الرحالة طريق السيارات ويذهب لمشاهدة منظر ما أو آثار مهمة، كان يعود إلى الطريق. «مشينا وراء الرفيق الدليل الأستاذ يوسف الحويك. . فنكبنا عن طريق العربات، وبعد دقائق من السير في طريق قديم بين الصخور، وصلنا إلى الأخربة المبعثرة على قمة الجبل (٧٢) عدنا إلى طريقنا المعبد نستأنف السير إلى قرطبة» (٧٣). أما الإشارة الثالثة، فهي السير على القدمين من طريق السيارات إلى مغارة أفقا والتي يقدمها النص كمغامرة، أو كنوع من التضحية تبررها أهمية المكان المزار. ولقد كنا مسرورين بأن نؤم ماشين ذلك المكان الذي قدسه الأقدمون. جئناه حاجين. . (٧٤). والمسافة

التي ظن الرحالة أنه قادر على قطعها في ساعة ظَهر له أنها تستلزم وقتا أطول مما كان يظن، لهذا بدأ الجوع ونفاد الصبر يتسللان إلى نفسه. «مشينا ساعة ونصف ساعة في تلك الشمس المحرقة، لولا نسمات الصرود الباردة تلطف حرها، والطريق ينعرج أمامنا، ويختفي وراءنا، دون أن يبدو منه لضالتنا المنشودة أثر أو خيال» [٧٥] ويمكننا أن نضيف إشارة رابعة ذات طابع زمني: فعند وصول الرحالة ورفاقه إلى مسافة مئتي متر من مغارة أفقا، أخذوا يتشاورون حول البرنامج الذي سيتبعونه، « وكنت أنا القائل بزيارة المغارة والآثار ثم العودة إلى العاقورة للغداء، وكانت الساعة تدنو من الظهر» [٧٦]، إننا نرى من غير المعقول أن يتمكن الرحالة من قطع مسافة بهذا الطول، أي نحو خمسة وعشرين كيلومترا، وأن يتوقف في الطريق ليشاهد الآثار [٧٧]، وأن يتوقف أيضا لشرب القهوة [٧٨]، ولتأمل المناظر الطبيعية [٧٩]، ثم يصل إلى أفقا قبل حلول الظهر، إذا كانت رحلته كلها سيرا على الأقدام. كذلك نجد من غير المعقول أن يضطر إلى السير من حدود العاقورة إلى أفقا ـ ساعة ونصف ساعة من المشي في الشمس المحرقة ـ لو كان لديه دابة. لهذا يمكننا الترجيح أن الرحلة تمت بالسيارة، باستثناء الجزء الذي يوصل إلى مغارة أفقا والذي ذكر الرحالة صراحة أنه اجتازه سيرا على القدمين.

الرحلة السابعة، خلافا لسابقتها، تبين بوضوح ودقة وسيلة النقل فيها• فهذه الرحلة تنطلق من بيروت إلى عمشيت مرورا بجبيل: «ركبنا نحن الثلاثة عربة إلى جبيل في صيف عام ١٩١١، أي بعد خمسين سنة من وفاة هنرييت رينان. ومن جبيل استأنفنا السير على الأقدام إلى عمشيت [٨٠].

الرحلة الثامنة تجمع بين الدقة والغموض. فهذه الرحلة تتألف من رحلتين مستقلتين. الأولى، تمت على ظهر بغلة «اعتلت (السيدة) بمساعدة جرجس ظهر البغلة، فتمكنت في جلستها، ثم اجلست الصبي المطوق أمامها» [٨١]. إلى جانب البغلة سار حيوان آخر، هو البغل، يحمل والد الصبي [٨٢]. أما الجزء الثاني من الرحلة الثامنة فيبدأ من دون الإشارة إلى وسيلة النقل، أو إلى الطريق التي سلكها الرحالة للوصول إلى محطته الأولى، غرزوز. إلا أن عددا من الإشارات اللاحقة تخلق ثغرة في هذا الغموض. يقول الرحالة الكاتب إن قرية معاد تقع على مسافة نصف ساعة من غرزوز. أهي نصف ساعة من المشي أم بالسيارة؟ مشيا بلا شك، لأن المسافة بين القريتين تبلغ كيلو مترين اثنين تقريبا. ولا يتركنا الكاتب نتعب من طول الانتظار، فها هو يرينا بالعين وسيلة النقل التي نستقصي أمرها «قال أحد أقارب الأستاذ، وهو يدور صوبنا من مكانه إلى جانب السائق..» [٨٣]. وهذه الصورة تكفي للاستنتاج أن الانتقال تم بالسيارة.

الرحلة التاسعة أخيرا، كالرحلة الأولى والثانية والسابعة، تكشف من البداية نقطة انطلاقها. وهي والرحلة السابعة الوحيدتان اللتان تنطلقان من بيروت. الانتقال في هذه الرحلة يعتمد وسيلة واحدة هي السيارة: «سرنا من بيروت في يوم من أيام الربيع، في طريق ظللته أشجار الكينا، بين بساتين ناضرة من الموز والليمون، فانكشف لنا البحر عند نهر الكلب، وما توارى بعدئذ عن الأبصار. ان أجمل طرق الساحل اللبناني لهذا الطريق، نجتازه في أجمل الأيام، والبحر إلى يسارنا رهو، والجبل إلى يميننا ريان. وكل شيء أمامنا في بهجة العيد يقول: مهلا، مهلا. إن الربيع لعيد السنة. ولكن الإنسان، لا يعيّد والأقحوان، والسيارة لا تأتمر إلا بأمر النفط المحترق سراعا» [٨٤].

رفاق الرحلة

نقصد بـرفيق الرحلة ذاك الـذي لسبب أو لآخر ينتقل في الوقت نفسه والمكـان نفسه والرحلـة نفسها التي ينتقل فيهـا الرحـالة البطل. هـذا التحديـد المسبق يجد مـا يبرره في التعقيد الـذي يلف أوضاع الشخصيـات والزمـان في نص «قلب لبنان». لا يفترض هـذا التحديـد أن يكون رفيق الـرحلة مسـافرا يسعى إلى المشـاهدة والكتابة عن مشاهداته، بل أن يكون هذا الرفيق شخصية من شخصيات القصة الأولية، لا القصص الفرعية التي يروي الكاتب أخبارها مع أن حوادثها حصلت بعد الرحلة الأساسية بزمن طويل طويل [٨٥]. ويتطلب هذا التحديـد أن يكون الرفيق ممن يتنقل مع الـرحالة، لا ضمن مجموعـة تلتقي بالرحالة في محطـة من محطات الرحلة [كشارل قرم مثلا في الرحلة الرابعة]، وأن لا يكون هذا التنقل جزءا من الضيافة [في غرزوز يرافق بعض الناس الرحالة إلى حيث كان مدعوا [٨٦]]، أو نوعا من المجاملة [في الرحلة الأولى يرافق المضيف ضيفه إلى نبع اللألؤ [٨٧]، وفي الرحلة الثانية يرافقه المضيف إلى حدود القرية [٨٨]].

هناك رحـلات تحدد أسماء رفاق الرحلـة وأدوارهم في خط الرحلة وزمنهـا وحوادثها. إنها الـرحلات الأولى والثانية والسـادسة والسابعة والتاسعة. وهنـاك معلومات أبسط في الجزء الأول من الرحلة الثالثـة ومن الرحلة الثامنة. ولكن هناك حـالتين يتكتم الرحالة تماما حول أسماء رفاقه، فلا يقـدم إشارة واحدة إلى هويتهم، وإن كان النص على وجـود هؤلاء الـرفاق واضحـا ومؤكدا. إنها حـال الجزء الثاني من الـرحلة الثـالثة ومن الـرحلة الثامنة.

تتميز الرحلة الأولى، على الرغم من طولها، بوجود رفيق سفر واحـد هو البغال. فهو يرافق الرحالة خلال سفره كله، بل إننا نجده بعد انتهاء الرحلة قادما للسلام والاطمئنان إلى المسافر [٨٩].

الرحلة الثـانية تبدأ برفيق سفر واحـد هو الأخ حنا. ولقب الأخ استحقه الفتى حنا حين كـان راهبا مبتدئا وبقي ملتصقا باسمه حتى بعد تركه للدير والتحاقه بخدمة عائلة الرحالة. رافق الأخ حنا بطل الرحلة إلى قرية بتغرين، وهناك تخلى عنه وترك القرية هاربـا. فالمشي يجوعه، وعبور وادي الجماجم يخيفه: «فقد سمتعه، قبل أن ندخل غـرفة النوم، يسأل الحكيم عن وادي الجماجم ورأيتـه يهز بجمجمته» [٩٠]. قطع الـرحـالـة الوادي المخيف وحيدا. ولكنه، في بسكنتـا وجد بغالا شابا يـدعى الياس رافقه إلى صنين. «سرنا في هـذا الطريق أنا والياس ورفيق ثالـث هو السكوت» [٩١]. هذا الرفيق الثالث مـا لبث أن غاب إذ وصلت الرحلة إلى صنين. فالمكارون الأربعة الذين شـاركهم الرحالة طريق صنين ـ زحلة، كانـوا يتكلمون ويتجادلون ويعتلجون. وهم مختلفـون فيما بينهم، في ثيابهم، وفي مظهـرهم، وفي كلامهم الـذي يعكس عقلية كل منهم. فـالأول، لابس العباءة مجّان فاسق [٩٢]. والثاني، لابس كبران الصوف، لا يضحك إلا مرة في السنة [٩٣]. والثالـث، وهو مدني في أعجب القيافات من رأسه إلى قدمه، معجب بنفسه لا يرثي لنفس سواها في الدنيا [٩٤]. أما الرابع، البدوي ذو العبـاءة الخشنة المخططـة والكوفيـة المشدودة حـول العنق، فينظر إلى المدني نظـرة تساؤل وازدراء، ويحسب نفسـه فـوق الجميع [٩٥]. انفصل الرحـالـة عن القافلة عند وصولها إلى زحلة، وتـابع وحيدا الطريق الموصلة إلى صـوفر. ومن صـوفر إلى بيروت كـان صديقـه جرجي سرسق رفيق الـرحلة: «وقـد رافقته، إذعـانا لمشيئته، في القطار إلى بيروت» [٩٦].

الجزء الأول من الرحلة الثالثة (التي تتضمن، كما أسلفنا، جزءين مستقلين) بسيط وواضح. اثنان يرافقان الرحالة في الطريق المصعدة من نهر إبراهيم إلى بير الهيتي: الحمار والدليل «ورحنا نصعد في وادي نهر إبراهيم، وادي ادونيس، في موكب فينيقي قروي، يتوسطه السيد راكب الحمار، ويتقدمه الدليل، ويحمي المؤخرة الحمار، وبيده قضيب من الصفصاف»(97). ويبدو أن الرفيقين حاولا أن يملآ الوقت بالغناء لكن أصواتهما المنكرة لم تطرب «السيد» الذي سارع إلى إسكاتهما. ولكنه بعد أن اجتمع إلى «الشريك» المولج بأملاكه، وعرف سوء هذه الشراكة وما تجره إليه من خسارة متمادية، استحسن أصوات الرفيقين: «ركبت حماري وسقته مسرعا صوب العقبة، فعدا الدليل والحمار ورائي، فصحت بهما: المواليا، المواليا. فرفعا عقيرتيهما معا بالغناء، فاستعذبته والله في تلك الساعة، وشاركت فيه»(98).

الجزء الثاني من الرحلة الثالثة يبدأ في جو من المرح والحيوية. ومع أن الرحالة لا يسافر وحيدا في هذه الرحلة، فإن النص لا يكشف لنا أسماء رفاقه: «مررنا في جبيل كالسهم، ودخلنا عمشيت وخرجنا منها كالقنبلة، وقد أطلقت من مدفع جبار، ورحنا نصعد ــ والحمد لله ـ في البلاد المنشودة المحبوبة»(99). هذا الضمير الدال على جمع المتكلمين ليس ضمير التعظيم بل ضمير الجمع فعلا. فها هو الرحالة يختم رحلته القصيرة بالقول: «وكنت أفكر، ونحن عائدون مسرعين نطوي الجبل والشاطىء طياً أدهش الغسق، وأغاظ الليل البطيء الخطوات، كنت أفكر في أولئك اللبنانيات المهذبات..»(100). إن استخدام ضمير المتكلم المفرد إلى جانب ضمير جمع المتكلمين لدليل واضح على أن الرحالة كان في رفقة، وإن لم يشأ كشف أسماء رفاقه، أو لم يجد في ذكرها فائدة للقارىء.

الرحلة الرابعة تصف سير الرحالة إلى غابة الأرز القائمة في أعالي جبل جاج. ولكن منطلق هذه الرحلة متعدد، لأن المشاركين فيها مجموعات تواعدت على اللقاء في الغابة: مجموعة انطلقت من جاج(101)، وأخرى من لحفد(102)، وثالثة من اللالأو(103)، الخ.. كل هذه المجموعات تتجه إلى مكان واحد، ولكنها لا تسلك إليه طريقا واحدة. الطريق التي يصفها الرحالة هي تلك التي سلكها بنفسه. فهو يروي رحلته لا رحلة سواه، ويصف ما يشاهد بنفسه، وينقل الكلام الذي قاله أو سمعه بأذنيه. لهذا لا نعد من رفاق الرحلة إلا هؤلاء الذين رافقوه. أما الذين واعدهم ووافاهم غابة الأرز، فحالهم حسب تحديدنا كحال المضيفين الذين كان ينزل في ضيافتهم، ويجعل من منازلهم محطات لسفره. رفيق الرحالة في الطريق من قرية جاج إلى ارزها كان رجلا عملاقا، إنه شقيق الدكتور فرحات مضيفه. «وشاء أن يرافقني شقيق الدكتور فرحات، وهو مثل أبيه وأخيه من العمالقة»(104) هذا الرفيق لازم الرحالة طول الطريق. إلى جانب هذا العملاق كان هناك أديب سمراني يشبه العملاق في كثرة روايته للشعر، وسرعة خاطره. وقد تساجل الرفيقان لينسيا الرحالة مشقات الطريق. وتخلف عن الثلاثة، ثم لحق بهم أفراد القافلة التي ضمت الدكتور فرحات وزوجه وشقيقته والمكارين والخدم.

تتميز الرحلة الخامسة بتعريفنا إلى رفاق الرحلة منذ الجملة الأولى. «لانزال في البلاد التي نزح منها الأجداد، في جبيل وأنه ليجدر بنا، قبل أن تتحرك القافلة، قافلة السيارات، أن نعرّف إلى القارىء رفقاء الطريق وهم في هذه الرحلة ــ كتب الله لنا فيها السلامة ــ كثيرون»(105). هوذا شارل قرم، أحد هؤلاء، «يدرج بين رفيقين، رجل وامرأة، من الشعوب القاطنة في ما وراء البحرين، البحر الأبيض وبحر

الظلمات»[١٠٦]. ولم يتوقف هـذان الأمريكيـان عن طرح الأسئلـة إلا حين انبرى لهما أبطال الحديث من الرفاق، فانقلب السائل إلى مسئول. ويستغل الرحالة الكاتب كثرة أسئلة الأمريكيين ليقدم إلينا رفاق الرحلة تقديما فَكِهاً: «فلقد انبرى ابراهيم لذلك الأديب وأجلسـه على كرسي التحقيق بعد أن كان هو المحقق، وصوب عليه مدفعا رشاشا من الأسئلة، إليه وإلى زوجتـه الأديبة. . . وكان يعاونه رفيقنا الأديب العالي الجبين الناصع اليقين، ذو المال والبنين، توفيق حسن الشرتوني. . فهو في أسئلته يبدأ أبدا بالألف ولا ينتهي بالياء، لأنه يعود من الياء لينتهي بالألف. وكـان ترجمانه عمه الاسكندر الضحاك، وهـو يحسن الإنكليزية كما يحسن تصريف الأمور المالية. ويحسن كذلك المصارحة والمطارحـة، في الأحاديث الحامضة والمالحة. وكان بين الرفقاء سيدات وأوانس لبنانيات يزين المجالس بالعيون النواعس. . »[١٠٧].

رفاق الرحلة السـادسة أقل عددا منهم في الرحلة السابقـة. ثلاثة فقط يرافقون الرحـالة في الطريق الجبلية الطويلة الموصلة إلى أفقا. نعرف عـددهم، ونعرف أسماءهم: «الفنان يوسف الحويك ورجلي الدنيا الحكيمين يوسف صـادر وإبراهيم حتي»[١٠٨]. ونعرف أيضا مظهر هذا الأخير: «الأكبر سنـا فينا، والأطول قامة، والأكثر وقارا، الرفيق المطربش، المجلبب بجلباب السفر، الحامل السبحة»[١٠٩].

رفاق الرحلة السـابعة بدورهم أقل عددا من رفاق الرحلـة السادسة. إذ لم يبر بالوعد سوى الـرحالة واثنان فقط من الأصدقاء الثمانية الـذين تواعوا. هذان الرفيقان يعرفهما الكاتب لا بصفـاتهما بل بما ستؤول إليه حالهما بعـد هذه الـرحلـة بسنـوات أربع: «كان البـارون بـالـوعد ثـلاثـة لا غير، هم بترو بـاولي شهيد الحريـة رحمه الله، وجميل معلـوف شهيد القدر (طارده الاتـراك العثمانيون خلال الحرب العالميـة الأولى فأصيب في عقله)، تـداركه اللـه برحمتـه، وهذا الكـاتب شهيد الأمـراض العصبية التي تأبطهـا خمسا وثـلاثين سنة، وهـو يبتسم للحياة، ولا يستعجل شيئا فيها»[١١٠].

الرحلـة الثامنة تقارب الـرحلة الثالثة من نـاحية أنهما «كلتيهما» تتألفان من جزءين (أو ثـلاثة)، وأن الجزء الأول من كل منهما يكشف بوضوح خط سيره، ووسيلة النقل، ورفاق الرحلة، خلافا للجزء الثاني منهما الذي يكتفي بقدر يسير جدا من المعلومات عن هذا الموضوع. الجزء الأول من الـرحلة الثامنة يقدم عددا من الأفراد الذيـن يتأهبون للسفـر إلى غرزوز. والـولد ــ وهو بطل سـائر الرحـلات ـ يظهـر هنا بـرفقة أمـه وأبيه والخادم والمكاري. «رسمت السيدة على وجههـا إشارة الصليب، واعتلت بمساعدة جـرجس ظهر البغلة، فتمكنت في جلستها، ثم أجلست الصبي المطوق أمامها. فمشى المكاري حنـا إلى جانب البغل مركوب الوالد، ومشى جرجس إلى جانب بغلة الوالدة. إلى غرزوز ـ إلى كفيفان»[١١١]. من غرزوز إلى كفيفان، زادت القـافلة رفيقا جديدا، إنها زوجة المضيف التي عرضت على والدة الصبي مرافقتها إلى دير كفيفان حيث تقصد الوالدة للوفاء بنذرها. «فاتفقت السيدتان على الرحيل باكرا، قبيل الفجر، ساعة يكون الرجال نائمين، وأوعزتا إلى المكارين بإعداد الزاد وتجهيز الركائب»[١١٢].

خلافا لهذا الجزء الأول، يظهر الجزء الثـاني من الرحلة الثامنة كتيما، مقفلا فهـو يفهمنا من خلال إشارات كثيرة أن الرحـالة ليس وحيـدا في سفره، ولكنـه يسترعنّا تمامـا وجوه رفـاقه. في أثنـاء العودة من غـرزوز، يمر الرحالة بثلاث قـرى ذات أسماء غريبة، فتتكرر الأسئلة وتتتابع الأجوبة: ولكن، من يطـرح على الرحالة هذه

الأسئلة؟[١١٣]. ويصل الرحالة إلى دير عبرين ظهرا «وبنا جوعة مهلكة غير حيية»[١١٤]، فيفصح للراهبة التي استقبلته عن رغبته في تناول الغداء (دخلنا غرفة الطعام المعدة للضيوف، قبل أن ندعى إليها. وما كان على المائدة غير الخبز والجبن والزيتون، فنطحناها. كما لو كانت خروفا محشوا وعندما دخلت الأخت الموكلة بنا، وابصرتنا في تلك الهجمة، هتفت قائلة بلهجتها القروية الضاحكة: تقبروا أماتكم! صحيح إنكم «جوعانين») [١١٥] هذا الضمير، ضمير جمع المخاطبين، حين يستعمل في العامية اللبنانية، لا يعني سوى الجمع. فليس في اللهجة اللبنانية ضمير تعظيم. فضلا عن ذلك، إن في لهجة هذه الراهبة من العفوية والبساطة ما يجعل ضمير التعظيم غير ذي معنى.

ويبدو أن نص «قلب لبنان» يناوب بين السهل والصعب، وبين الواضح والغامض. فبعد هذا الجزء الكتيم الخالي من المعلومات المساعدة على كشف رفاق الرحلة والتعرف إلى وجوههم وأسمائهم، تأتي الرحلة التاسعة لتريح ذهن القارىء بتسمية رفيق الرحلة وتوضيح وظيفته: «سنعتاض عن دليل الخيال دليلا من لحم ودم، هو الأمير موريس شهاب، مدير المتحف اللبناني»[١١٦].

المكان

المكان هنا هو خط الرحلة، وهو الأفق. إنه الطريق التي يخطها سير الرحلة، والأفق الذي يتطلع إليه الرحالة عند التوقف. الرحالة هو النقطة التي تتحرك فترسم طريق الرحلة وخط سيرها، إنه العين التي ترى باستمرار، من خلال حركتها، أمكنة جديدة. ان رسم خط رحلة من الرحلات هو، في الواقع، إعادة رسمه. بل إنه رسم يتم للمرة الثالثة، لأن الرحالة يرسم خط سيره قبل الرحيل، ثم يعيد رسمه قبل الكتابة بسبب التعديلات التي يمكن أن تكون وقعت عند التطبيق.

هل وضع مؤلف «قلب لبنان» مخططا لرحلاته؟ لا شيء يؤكد ذلك في الطبعات الست التي صدرت لهذا الكتاب. ولكن مراجعة شخصية لمخطوط «قلب لبنان» المحفوظ في متحف الريحاني في قرية الفريكة، كشفت لي وجود مخطط للرحلة الأولى مرسوم على قفا الورقة رقم (٢٧). هذا المخطط، الذي لم يلاحظه الناشر، يقسم خط الرحلة إلى مرحلتين: الأولى تمتد من الفريكة إلى قرية المغيرة، والثانية تمتد من المغيرة إلى جبل ضهر القضيب. هذا المخطط هو الوحيد الذي وجدته في المخطوط.

إن أهمية هذا المخطط لكبيرة ومتعددة الوجوه. فهو يرشدنا إلى طريقة الرحالة في رسم خط سيره، وإلى عدم التطابق بين الرسم وخريطة المكان العلمية. وهو يدلنا من خلال موضعه داخل الكتاب، إن الكاتب لم يعده للنشر بل وضعه للتذكر. ووجوده يلفتنا إلى غياب رسوم الرحلات الأخرى. وهو يساعدنا أخيرا على متابعة الرحالة في الأماكن الصعبة العبور، وعلى خط سير لا يعرف طريقا ولا دربا بل يتغلغل في الجبال والغابات مخاطرا بإضاعة اتجاهه. إن مقارنة الرسم الذي وضعه المؤلف بآخر موضوع حسب خريطة لبنان الجغرافية تبين أن رسم المؤلف ليس سوى مخطط اجمالي يفيد في تحديد الأماكن، الواحد منها بالنسبة إلى الآخر. وهو لا يخالف المعطيات الجغرافية وحسب، بل يخالف معطيات النص أيضا: فالخط المرسوم لا يطابق تماما الخط المتبع. إن مغارة أفقا التي ينكر الرحالة زيارتها في نص

الكتاب، لها موقعها على رسم الرحلة. «لذلك أشيح بوجهي عن أفقا، ولو حرمت نفسي مشاهدة غارها وآثارها في هذه الرحلة» (١١٧).

إن رسم مخطط رحلات «قلب لبنان»، كما يقدمه نص الكتاب وخريطة لبنان الجغرافية، هو ما نود الآن القيام به. وسنضع لكل رحلة مخططها، أما الرحلات المؤلفة من جزءين أو ثلاثة أجزاء، فسنميز أجزاءها باعتماد الخطوط المتقطعة والمنّقطة. إن استخراج هذه المخططات قد أتاح لي ملاحظة نقص في تصوية (أي وضع معالم) أجزاء من خط الرحلة الأولى، خصوصا ذاك الجزء الممتد من العاقورة إلى الأرز. وبما أن معالم مخطط الرحالة هي عموما القرى وينابيع المياه. فلابد من أن يضيع الطريق حيث تكون هذه القرى والينابيع متباعدة.

من جهة أخرى، أتاح استخراج هذه المخططات اكتشاف اشكال في عرض الرحلة الثامنة. فهل هذه الرحلة مكونة من جزءين أو من ثلاثة أجزاء؟ إن تتبع سير الرحالة على الخريطة الجغرافية يبين أن هذه الرحلة تتألف من ثلاثة أجزاء. الجزء الأول واضح المعالم، إنه ينطلق من الفريكة إلى غرزوز ثم إلى دير كفيفان. الجزء الثاني يجري بعد خمسين سنة من الأول، وينطلق من غرزوز إلى معاد، ثم يدور نحو الساحل على مستوى قرية عمشيت، مرورا بقرى شيخان وجدايل والريحانية. ما كان هدف هذه الزيارة؟ إنها غرزوز، بلاشك. لا يبين لنا الرحالة الطريق الذي اتبعه للوصول إلى غرزور، ولكنه يبين لنا هدف الزيارة: تكرار رحلة الطفولة. ولكن هذه الرحلة تضمنت محطة ثانية هي كفيفان. فهل زار الرحالة دير كفيفان خلال زيارة غرزوز؟ لا. فحين كان في معاد كان على مسافة كيلو مترات قليلة من الدير، ولكنه بدلا من أن يتوجه إليه توجه نحو الساحل، كما رأينا. أن زيارة كفيفان التي تحتل وقائعها الفصل التالي من هذه الرحلة، هي زيارة مستقلة عن زيارة غرزوز. وهي، في الواقع، لا تتبع خط السير الذي اتبعته زيارة غرزوز. يذكر النص أن الرحالة وصل إلى مدينة البترون، ومن هناك سلك الطريق التي تمر بقرى المكمل وجران، ليصل إلى كفيفان الواقعة على مسافة ثلاثين كيلومترا من الساحل، ثم يعود سالكا الطريق إياها. إنه جزء ثالث في هذه الرحلة الثامنة.

يبقى سؤال لابد من طرحه. لقد مر الريحاني ببيروت خلال رحلته الثانية. وكانت هذه المدينة منطلقة في الرحلتين السابعة والتاسعة. ولكنه لم يصفها مرة. وهو لم يصف أي مدينة لبنانية. فحين وصل إلى زحلة، خلال الرحلة الثانية، اختار أن يصف ضاحيتها وادي العرايش، المعروفة خصوصا بمطاعمها المنتشرة على ضفة نهر البردوني. وحين وصل إلى جبيل خلال الرحلة التاسعة، لم يصف منها سوى قلعتها. هذا الموقف من المدن اللبنانية، كيف السبيل إلى تفسيره؟ ألم يصف الريحاني نيويورك؟ (١١٨) ألم يصف طنجة والدار البيضاء؟ (١١٩) ألم يصف بغداد؟ (١٢٠).

لم يكن لبنان الريحاني يوما المدينة. إنه الريف الذي يناقض المدينة، إنه البساطة التي تقابل تعقيد المجتمعات الصناعية. لقد نظر الريحاني إلى قريته الفريكة دائما نظرته إلى مقابل موضوعي لنيويورك، مدينة صباه. ولقد سعى دائما إلى إقامة التوازن بين ما تمثله هذه القرية، مسقط رأسه، من التزام بمصالح قومه، وما تمثله نيويورك من التزام بقضايا الثقافة والحضارة والانفتاح.

خاتمة

هذه هي رحلات الـريحاني، وقد سلطنا الضوء على خطوط سيرها وشخصيـاتها ووسائل النقل فيها. ولقد أردنـاها في هـذا المقال نمـوذجا لمثيـلاتها. إن الرحـلات عمومـا مصدر مهم للمعلـومات الأثـرية والجغرافية والاثنولوجية والتاريخية والاجتماعية والأدبية، ولابد في دراستها من منهجية علمية تأخذ بالطرق الحديثـة في البحث. ولكن هـذا المقـال ليس دراسة لنمـوذج من الـرحـلات، بل هـو نموذج لـدراسـة الرحلات، اعتمدنا في صياغة منهجه على سلسلة المعلومات (أي تصنيفها ضمن سلاسل من الوحدات المتماثلة mise en séries) التي تعتمدها المناهج السيميائية خصوصا. إن تطبيق هذه السلسلة على المتون المقفلـة، أو المتشابهة، يسمح بـالوصـول إلى نتـائج مضبوطـة، ويجنب البـاحث الوقـوع في الانطباعيـة الخالصة. إن مقـارنة السلاسل، ومقـارنة العناصر ضمن السلسلـة الواحدة، هما السبيل إلى المعلـومات الموثوقة والآراء الرصينة. إن الدعوة إلى مثل هذه المناهج هي ما نريد أن نختم به مقالنا.

الهوامش

(١) Roland Barthes: Introduction á l'analyse structurale,.p.2
(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) أرسطوطاليس: فن الشعر، ص ٢٦.
(٤) Léo Forges: Histoire littéraire du xix, siécle, p. 84
(٥) F. Van Rossum - Guyon: Critique du roman, p. 52
(٦) Anthologie des préfaces de romans francais.. p. 371
(٧) المرجع نفسه، ص ٣٧٨.
(٨) حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص ٦٥.
(٩) المرجع نفسه، ص ٦٤.
(١٠) Jaques Chupeau:Les récits de voyages aux lisiéres du roman,p. 537
(١١) أحمد فارس الشدياق: الواسطة في معرفة أحوال مالطة، ص ١٣.
(١٢) المصدر نفسه، ص ١٤.
(١٣) Jean Ricardou: nouveau roman, p. 128
(١٤) Jaques Chupeau:op, cit p. 541.
(١٥) Emile Benveniste:Problémes de linguistique générale, 2/70
(١٦) Jean Thevenot: Voyage du Levant, p. 31
(١٧) Volery Larbant: Poésie d'A.O. Barnabooth
(١٨) رسالة موجهة إلى سامي الكيالي صاحب مجلة «الحديث» في ٩ حزيران سنة ١٩٣٨. انظر رسائل أمين الريحاني ١٨٩٦ - ١٩٤٠، جمعها وبوبها ألبرت الريحاني، ص ٥٤١.
(١٩) الريحاني: ملوك العرب، ص ٨.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٩.
(٢١) المصدر نفسه، ص ١٠.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٥.
(٢٣) الريحاني: المغرب الأقصى، ص ٨.
(٢٤) الريحاني: قلب لبنان، المجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٢١.
(٢٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٨١.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٣.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٨١.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٣٨٤.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٣.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.
(٣٥) الريحاني: الريحانيات، الجزء الأول، ص ٧٥.
(٣٦) المقصود كتاب «المغرب الأقصى».
(٣٧) الريحاني ومعاصروه: رسائل الأدباء إليه، جمعها وحققها وقدم لها ألبرت الريحاني، ص ٣٦٥.
(٣٨) انظرها في الريحانيات، الجزء الأول، ص ٦٤ و١٧١.
(٣٩) انظرها في الريحانيات، الجزء الأول، ص ١٩٨ و٢٠٤ و٢٥٧.
(٤٠) الريحاني: قلب لبنان، المجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٨١.
(٤١) الريحاني: قلب لبنان، الطبعة الأولى، ص ٢٤٧.
(٤٢) الريحاني: قلب لبنان، المجموعة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٤٩.

(٤٣) المصدر نفسه ص ١٤٢، ١٤٣، ١٥٤ .
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٣٨٤ .
(٤٥) المصدر نفسه، ص ٣٩٨، ٤٣٧ .
(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٧٩ .
(٤٧) المصدر نفسه، ص ١٨٦ .
(٤٨) المصدرنفسه، ص ٤٣٧ .
(٤٩) المصدر نفسه، ص ٤٠٤ .
(٥٠) المصدر نفسه، ص ٤٠٥ .
(٥١) المصدر نفسه، ص ٢٠ .
(٥٢) المصدرنفسه، ص ١٥٤ .
(٥٣) المصدر نفسه، ص ٢٩٥ .
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٣١٤ .
(٥٥) المصدر نفسه، ص ٤٨٣ .
(٥٦) المصدر نفسه، ص ٢٤ .
(٥٧) المصدر نفسه، ص ٧٥ .
(٥٧) المصدر نفسه، ص ٨١ .
(٥٩) المصدر نفسه، ص ١٧٤ .
(٦٠) المصدر نفسه، ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .
(٦١) المصدر نفسه، ص ١٧٩ .
(٦٢) المصدر نفسه، ص ١٨٦ .
(٦٣) المصدر نفسه، ص ١٩٧ .
(٦٤) المصدر نفسه، ص ٢١٢ .
(٦٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٧ .
(٦٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٩ .
(٦٧) المصدر نفسه، ص ٢٣٩ .
(٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٤٠ .
(٦٩) المصدر نفسه، ص ٢٣٩ .
(٧٠) المصدر نفسه، ص ٢٤٧ .
(٧١) المصدرنفسه، ص ٢٨١ .
(٧٢) المصدرنفسه، ص ٢٨٣ .
(٧٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٦ .
(٧٤) المصدر نفسه، ص ٣٠٤ .
(٧٥) المصدر نفسه، ص ٣٠٨ .
(٧٦) المصدر نفسه، ص ٣٠٩ .
(٧٧) المصدر نفسه، ص ٢٨٥ .
(٧٨) المصدر نفسه، ص ٢٨٨ .
(٧٩) المصدر نفسه، ص ٣٠٤ .
(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٨٤ .
(٨١) المصدر نفسه، ص ٣٩٤ .
(٨٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
(٨٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٧ .
(٨٤) المصدرنفسه، ص ٤٨٧ .
(٨٥) انظر المصدر نفسه، ص١٤٢ ـ ١٤٣ .
(٨٦) المصدر نفسه، ص٤٠٤، ٤١٢ .
(٨٧) المصدر نفسه، ص ٤٧ .
(٨٨) المصدر نفسه، ص ١١٠ .
(٨٩) المصدر نفسه، ص ٧٥ .
(٩٠) المصدر نفسه، ص ١٢٤ .
(٩١) المصدر نفسه، ص ١٤١ .
(٩٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧ .
(٩٣) المصدر نفسه، ص ١٤٨ .

(٩٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٩٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٩٦) المصدر نفسه، ص ١٧٤.
(٩٧) المصدر نفسه، ص ١٧٩.
(٩٨) المصدر نفسه، ١٨٢.
(٩٩) المصدرنفسه، ص ١٨٦.
(١٠٠) المصدر نفسه، ص ١٨٩.
(١٠١) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.
(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٨.
(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٣.
(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.
(١٠٥ المصدر نفسه، ص ٢٣٩.
(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.
(١٠٧) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.
(١٠٨) المصدر نفسه، ص ٣٠٤.
(١٠٩) المصدر نفسه، ص ٣٠٩.
(١١٠) المصدر نفسه، ص ٣٨٤.
(١١١) المصدر نفسه، ص ٣٩٤.
(١١٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٩.
(١١٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٥.
(١١٤) المصدر نفسه، ٤٦٢.
(١١٥) المصدر نفسه، ص ٤٦٣.
(١١٦) المصدر نفسه، ص ٤٨٧.
(١١٧) المصدر نفسه، ص ٧٤.
(١١٨) الريحاني: الريحانيات، الجزء الأول، ص ١١٨، ١٣١.
(١١٩) الريحاني: المغرب الأقصى، ص ٧٧، ١٢٣.
(١٢٠) الريحاني: قلب العراق، ص ٣٦.

المصادر والمراجع

ارسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، الطبعةالثانية ١٩٧٣.
الريحاني، البرت: رسائل أمين الريحاني، جمعها وبوبها ـ، بيروت دار الريحاني ١٩٥٩.
الريحاني ومعاصروه: رسائل الأدباءإليه، جمعها وحققها وقدم لها ـ، بيروت، دار الريحاني، ١٩٦٦.
الريحاني، أمين: الأعمال الكاملة، المجلد الثاني (المغرب الأقصى)، بيروت، المؤسسة العربيةسنة ١٩٨٠.
الأعمال الكاملة، المجلد الثالث (قلب لبنان) بيروت، المؤسسة العربية، سنة ١٩٨٠.
الريحانيات، بيروت، دار الريحاني، الطبعة السابعة ١٩٦٨.
قلب لبنان، بيروت، دار الريحاني، الطبعة الأولى ١٩٤٧.
ملوك العرب، بيوت، دار الريحاني الطبعة الرابعة ١٩٦٠.
الشدياق، أحمد فارس: الواسطة في معرفة أحوال مالطة، بيروت، مؤسسة ناصر، دار الوحدة، ١٩٧٨.
فهيم، حسين محمد: أدب الرحلات، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٣٨، حزيران ١٩٨٩.
Anthologie des préfaces du romans français du XIX, siécle, Paris,10 - 18,1972.
Barthes, Roland: Introduction al'analyse structurale des récits, in Communications, nº8 1966.
Benveniste, Emile: Problémes de linguistique générale Paris, Gallimard, 1974.
Chupeau, Jacques: Les récits du voyages aux lisiéres du roman in Revued'histoire littéraire de la France, nº 3-4 1977.
Forges, Léo: Histoire Littéraire du XIX, siécle, Paris,Vuibert, 1983.
Larband, Valery: Poésie d'A.O. Barnabooth, Paris, Gallimard.
Ricardou, Jean : Le nouveau roman, Paris, Seuil, 1973.
Thevenot, Jean: Voyage du Levant, Paris, Maspero, 1980

روايات هرمان هيسّه وقصصه في ترجماتها العربية

د. عبده عبود

١ - لمحة تاريخية

شيئا فشيئا تقدم استقبال أدب الكاتب الألماني المعروف هرمان هيسّه[١] في العالم العربي وتراكم، بحيث تحول إلى أحد مراكز الثقل، وإلى ظاهرة لافتة للانتباه في العلاقات الأدبية العربية ـ الألمانية الحديثة[٢]. وكان ذلك الاستقبال قد بدأ في أواخر الستينات، حين صدرت ترجمة عربية لروايتي: «قصة شاب» و«لعبة الكريّات الزجاجية»، اللتين نقلها عن الألمانية الدكتور مصطفى ماهر، أستاذ اللغة الألمانية وآدابها بكلية الألسن جامعة عين شمس[٣].

إلا أن استقبال أدب هيسّه عربيا مالبث أن شهد بعد تلك البداية الواعدة ركودا نسبيا على امتداد السبعينات، فلم ينقل إلى العربية طوال ذلك العقد سوى رواية واحدة هي: «ذئب البوادي»، التي عرّبها النابغة الهاشمي عن الألمانية عام ١٩٧٣، وصدرت في هذه الأثناء طبعتها الثالثة[٤]. إذن لقد كانت بدايات استقبال أدب هيسّه في العالم العربي مصرية، وقد تعهدتها جهة أكاديمية متخصصة في اللغة الألمانية وآدابها، وكانت لغة المصدر المترجم عنها هي الألمانية. ولا غرابة في ذلك، فمصر كانت حتى ذلك الحين هي القطر العربي الوحيد الذي يُدرّس الأدب الألماني في بعض جامعاته، مما وفر شرطا ضروريا لاستقبال أدب هيسّه والأدب الألماني بصورة عامة[٥]. فأقسام اللغات الأجنبية وآدابها في الجامعات العربية قد شكلت على الدوام بنية ارتكازية لاستقبال تلك الآداب.

وبعد ركود دام ثماني سنوات استؤنف استقبال أدب هيسّه في العالم العربي، وذلك في مطلع الثمانينات، ولكن بصورة مختلفة جذريا عما كان عليه ذلك الاستقبال في مرحلة البدايات. لقد استؤنف من خلال تعريب قصة «الرحلة إلى الشرق» من قبل مترجم لم يكن له حتى ذلك الحين أي دور في استقبال الأدب الألماني عربيا، ألا وهو الشاعر والكاتب المسرحي والمترجم السوري المعروف ممدوح عدوان، الذي درس اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة دمشق، ونقل عن الإنجليزية عددا من المؤلفات الأدبية والفكرية الهامة(٦). لقد دشن ممدوح عدوان بهذه الترجمة مرحلة جديدة من استقبال أدب هيسّه في العالم العربي، مرحلة سيكون تعريب أعمال هيسّه عن لغة وسيطة، لا عن الألمانية مباشرة، أبرز سماتها. فبعد أن ترجم «الرحلة إلى الشرق»، نقل إلى العربيةعن اللغة الوسيطة نفسها روايتي هيسّه «سيد هارتا» (١٩٨٦) و«دميان» (١٩٨٩)، فارتفع بذلك عدد أعمال هيسّه التي عرّبها هذا المترجم إلى ثلاثة أعمال.

وبعد أن صدرت الترجمة العربية لقصة «الرحلة إلى الشرق» كرّت السبحة، وبدأت سلسلة طويلة من الترجمات العربية لأعمال هيسّه الأدبية عن لغة وسيطة. فقد ترجم فؤاد كامل رواية «سيدهارتا» عن الإنجليزية (١٩٨٥)، وتلك ثاني ترجمة لهذه الرواية عن لغة وسيطة، وعرّب القاص والمترجم المغربي المعروف محمد زفزاف رواية «كنولب أو المتشرد» عن الفرنسية (١٩٨٨)، بعد أن كان المترجم كامل يوسف حسين قد ترجمها عن الإنجليزية (١٩٨٦)، وترجم عبدالله صخي مجموعة «أبناء من كوكب آخر» عن الإنجليزية (١٩٨٦)، كما ترجمت سميرة الكيلاني «الرحلة إلى الشرق» مرة أخرى عن الإنجليزية (١٩٨٩)، وكانت آخر حبة في سبحة تعريب أعمال هيسّه الأدبية عن لغة وسيطة هي ترجمة مجموعة «تجوال» عن الإنجليزية من قبل طاهر رياض (١٩٩٠). إن اللافت للنظر هو أن الترجمات التسع التي تتكون منها المرحلة الثانية من الاستقبال الترجمي لأدب هيسّه عربيا قد تمت جميعا عن لغة وسيطة، وليس عن الألمانية، اللغة الأصلية لذلك الأدب، وتلك مسألة تستحق أن يتوقف الباحث عندها مفسرا ومحللا.

٢- تعدد الترجمات

أما المسألة الثانية التي تسترعي الانتباه فهي تعدد ترجمة العمل الأدبي الواحد. فقصة «الرحلة إلى الشرق» قد عربت مرتين، مرة من قبل ممدوح عدوان، ومرة أخري من قبل سميرة الكيلاني، وتمت الترجمة في كلتا الحالتين عن الإنجليزية. ورواية «سيدهارتا» نقلت بدورها مرتين إلى العربية من قبل كل من فؤاد كامل وممدوح عدوان، وعن اللغة الوسيطة نفسها. كما شهدت رواية «كنولب» ترجمتين مختلفتين، قام بالأولي كامل يوسف حسين عن الإنجليزية وأنجز الثانية محمد زفزاف عن الفرنسية. ترى ما تفسير هذه الظاهرة؟ من الناحية النظرية يمكن ردها إلى الأسباب الآتية:

١- عدم رضى المترجم الثاني عن جودة الترجمة السابقة، ورغبته في تقديم ترجمة أفضل منها وأكثر تعادلا مع العمل الأدبي الأصلي من الناحيتين الدلالية والأسلوبية، مما يفترض أن المترجم الجديد قد اطلع على الترجمة القديمة، وأنه قد أدرك جوانب الضعف التي تنطوي عليها. إلا أنه في حالة هيسّه ليس هناك ما يدل على ذلك. فالمترجمة سميرة الكيلاني لم تشر إلى وجود ترجمة عربية أخرى لقصة «الرحلة إلى الشرق»، والمترجم ممدوح عدوان لم يشر إلى أن فؤاد كامل قد عرّب رواية «سيدهارتا» قبله بعام واحد، علما بأنه يشير في اللمحة التي قدمها عن حياة هيسّه وأدبه إلى وجود ترجمات عربية لأعمال هذا الأديب. ومحمد زفزاف لم يشر إلى أن كامل يوسف حسين قد عرّب رواية «كنولب» قبل عامين من قيامه بتعريبها. من هنا نستنتج أن صيغة العلاقات السائدة بين مترجمي أدب هيسّه

إلى العربية هي في حقيقة الأمر صيغة تجاهل الآخر أو الجهل به، بدلا من أن تكون صيغة مواصلة كل مترجم ما أنجزه زميله وصولا إلى الأفضل. ولا ندري إن كان ذلك التجاهل المتعمد أكبر من جهل المترجم بوجود ترجمة عربية للعمل الأدبي الذي يود القيام بترجمته. فالعالم العربي مكون حاليا من ساحات قطرية معزولة ثقافيا عن بعضها البعض إلى حد كبير، ومن الصعب أن يعلم مترجم يعيش في إحدى تلك الساحات ما ينشر في الساحات الأخرى من ترجمات. وتلك هي إحدى النتائج السلبية الناجمة عن العزلة الثقافية التي تفرضها الإدارات العربية على انتقال الكتب والمجلات وغيرها من المطبوعات بين الأقطار العربية لاعتبارات رقابية، في مسعى لتكريس الكيانات القطرية القائمة وتعميق القطيعة العربية.

ومن خلال المثال الذي نحن بصدده نرى أن الممارسات الحكومية العربية التي تتم على هذا الصعيد قد تحولت إلى عائق كبير يعرقل التطور الثقافي العربي.

٢- أما الاحتمال الثاني فهو أن تكون أعمال هيسّه الأدبية قد نفدت كلها، ولم يبق منها ما يمكن أن يوجه المترجمون العرب جهودهم إليه. وهذا الاحتمال غير قائم عمليا، لأن قسما كبيرا من أدب هيسّه لم يترجم بعد، ولم يزل أمام المترجمين العرب الكثير مما يمكن عمله، رغم التقدم النسبي الذي تحقق في هذا المجال. وفي كل الأحوال فإن تعدد الترجمات للعمل الأدبي الواحد، وبصرف النظر عن الأسباب، ليس ظاهرة خاصة باستقبال أدب هيسّه في العالم العربي، بل هو إحدى الظوهر الإشكالية التي يتسم بها استقبال الأدب الألماني برمته، وهو تعبير عن الفوضوية والعشوائية اللتين تطغيان على ذلك الاستقبال على امتداد تاريخه(٧). ولئن كانت هذه الظاهرة سلبية من حيث المبدأ، لأنها تنطوي على إهدار لجهود المترجمين، التي كان من الممكن أن توجه إلى تعريب أعمال أدبية غير مترجمة، فإنها تنطوي في الوقت نفسه على جوانب إيجابية، فتعدد الترجمات يعبر أيضا عن تعدد في التفسيرات وفي طرائق الترجمة، ويقدم تنويعات وصيغا مختلفة وممكنة للنص الأدبي المترجم، ولهذا يمكن اعتباره عامل إثراء وتنوع. فالترجمات المتعددة ليست متطابقة من النواحي الدلالية والأسلوبية، وبالتالي فإن كلا منها تقدم للقارئ شيئا لا يجده في الترجمات الأخرى. وفوق هذاوذاك فإن تعدد الترجمات مؤشر واضح على اهتمام قوي بالعمل الأدبي المترجم، وعلى وجود حاجة ثقافية كبيرة إلى تعريب ذلك العمل. فهو يعني أن عدة مترجمين قد توصلوا بصورة مستقلة إلى قناعة مشتركة بأن ذلك العمل الأدبي الأجنبي يستحق أن يترجم إلى العربية، وأن يُستقبل من جانب المتلقين العرب.

٣-الترجمة عن لغة وسيطة

أما عن السمة الثانية، التي تطبع الاستقبال الترجمي لأدب هيسّه في العالم العربي، أي غلبة الترجمة عن لغة وسيطة، فلا يبدو للوهلة الأولى أن هناك علاقة بين هذه الظاهرة وظاهرة تعدد ترجمات العمل الأدبي الواحد. إلاأن العلاقة بين هاتين الظاهرتين قائمة في حقيقة الأمر، بل يمكن اعتبارهما وجهين لظاهرة أكبر هي أزمة حركة الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية. فترجمة أعمال هيسّه عن لغة وسيطة ما كانت لتستفحل على الشكل الذي رأيناه لو كانت هناك حركة ترجمة أدبية نشيطة عن الألمانية، ولو قدم المترجمون العرب الذين ينقلون عن الألمانية ترجمات لأعمال هيسّه في الوقت المناسب. إن اتساع ظاهرة الترجمة عن لغات وسيطة في العلاقات الأدبية العربية ــ الألمانية هو نتيجة طبيعة وحتمية لتقاعس المترجمين عن الألمانية. فالطلب على بعض الأعمال الأدبية الألمانية قائم في المجتمع العربي، ولابد من أن يجد طريقا لتلبيته. وهو طلب كثيرا ما يتولد لا عن الاطلاع على تلك الأعمال في لغتها الأصلية وتقدير ضرورة

تعريبها، بل يتشكل عبر حلقة وسيطة، تتمثل في حقيقـة أن الأعمال الأدبية المذكورة قد تم نقلها إلى لغات أجنبية واسعـة الانتشار في العالم العـربي، كالإنجليزية والفـرنسية، مما مكن بعض المترجمين العـرب الذين يمارسون التعريب عن تلك اللغات من الاطلاع عليها، ثم ترجمتها. ومن المعروف أن أدب هرمان هيسّه قد استقبل في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وفرنسا وغيرها من الأقطار الغربية وغير الغربية على نطاق واسع جـدا، ولذا فمن غير المستغـرب أن يطلع بعض المترجمين العـرب على ذلك الأدب عن طريق لغـات وسيطة، وأن يحفزهم استقباله الضخم على الصعيـد العالمي لترجمة شيء منه إلى العربية[٨]. ومـادام أدب هيسّه مترجما ومقـروءا على نطاق واسع في الأقطار الناطقـة بالإنجليزيـة، أليس من المنطقي أن يطلع عليه بعض العـرب الذين يجيـدون الإنجليزيـة، وهي اللغة الأجنبيـة الأولى في العالم العـربي، وأن يتولـد لديهم الشعور بضرورة تـرجمة بعض أعماله إلى العربية؟ وعنـدما لا يقوم المترجمون عن الألمانية بتلبيـة تلك الحاجة الثقـافية، أليس من الطبيعي أن تبحث تلك الحاجـة عن أشكال بـديلة للتلبيـة، وأقربها الترجمة عن لغـة وسيطة؟ إن الحاجـات الثقافيـة الحقيقية تجد دائما مـن الوسائل والبـدائل ما يـؤدي إلى إشباعهـا، لحسن الحظ. فلولا الترجمة عن لغة وسيطة لكان استقبال أدب هيسّه في العالم العربي أفقر بكثير مما هو عليه الآن، ولحرم المتلقون العرب من الاستمتاع جماليا وفكريا بقسم كبير من ذلك الأدب[٩].

ولكن ألا تترتب على الترجمة الأدبية عن لغـة وسيطة نتائج سلبية؟ ذلك أمـر مؤكد من حيث المبدأ. فهـذا النوع من الترجمة يضـاعف احتمالات «الخيـانـة الترجميـة»، أي ابتعـاد النص المترجم دلاليـا وأسلـوبيـا عن النص الأدبي الأصلي. ولكن هذه الفـرضية صحيحة من النـاحية النظريـة فحسب. أما من الناحيـة الفعلية فينبغي أن تقيّم كل ترجمة على حدة، وألا يحكم على أية ترجمة بصورة مسبقة على أساس لغة المصدر التي تمت عنها، كأن يحكم المرء على ترجمة أدبية بالرداءة لمجرد أنها قد تمت عن لغة وسيطة، وأن يقيّم ترجمة أخرى بصورة إيجابية لمجرد أنها قد أنجزت عن لغة المصـدر الأصلية. إن أحكـاما كهـذه لن تكون موضـوعية ولامنصفـة، وتاريخ الترجمة في الأدب العـربي حافل بالأمثلة التي تؤيد مقولتنا هـذه. فابن المقفع لم يترجم «كليلة ودمنة»، وهي أول ترجمة ذات شأن في الأدب العربي، عن لغتهـا الأصلية[١٠]، والدكتور سامي الدروبي نقل روايـات دستويفسكي عن الفرنسية، وكانت رغم ذلك من أفضل الترجمات الأدبية وأنجحها في الأدب العربي الحديث. إن جودة الترجمة الأدبية التي تتم عن لغة وسيطة تتوقف في حقيقة الأمر على مسألتين هما:

١- جودة الترجمة الوسيطة، التي اتخذت مصدرا للترجمة العربية.

٢- كفاءة المترجم العربي وموهبته اللغوية والأسلوبية.

ومع أنه يفترض أن تكون الترجمة التي تتم عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي أفضل من ترجمة تتم عن لغة وسيطة، فإن تـاريخ حـركة الترجمة الأدبيـة في الـوطن العربي حـافل بأمثلـة لترجمات تمت عن لغـة وسيطـة، ولكنها فـاقت الترجمات التي أنجزت عن اللغـة الأصلية دقة وجـودة وجمالا. وما أكثـر الحالات التي يجد فيها ناقـد الترجمة نفسه مضطرا لأن يفضـل ترجمة تمت عن لغـة وسيطة على ترجمة تمت عن اللغـة الأصلية للعمل الأدبي. وعلى سبيـل المثال فإن الترجمة العربية لمسرحية غوتيه الشهيرة «فاوست» التي أنجزها سهيل أيوب عن الفرنسية والإنجليزية أجمل وأدق بكثير من الترجمة التي قام بها الدكتور عبدالرحمن بدوي لهذه المسرحية عن الألمانية[١١]. والترجمة العربيـة لمسرحيتي الأديب الكلاسيكي الألماني شيلر: «اللصوص» و«فيلهلم تلّ» التي قام بها المترجم الأخير عن الألمانية أسوأ بكثير من الترجمات العربية لهاتين المسرحيتين التي تمت عن لغة وسيطة[١٢]. إن مترجما أدبيا موهوبا ينقل العمل الأدبي عن لغة وسيطة أفضل بكثير من مترجم غير موهوب ينقل العمل الأدبي عن لغته الأصلية[١٣].

فالترجمة الأدبية موهبة وكفاءة وفن قبل أي شيء آخر، ولا يقلل من شأن ترجمة أدبية أنها قد أنجزت عن لغة وسيطة، ولا يرفع من شأن ترجمة رديئة أنها قد تمت عن لغة المصدر الأصلية. فهل تنطبق هذه المقولة على أعمال هرمان هيسّه المترجمة إلى العربية؟ لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بصورة ملموسة إلا من خلال القيام بمقارنة نقدية بين ترجمتين لعمل أدبي واحد تمتا عن لغة وسيطة واحدة، كأن يقارن بين الترجمتين العربيتين لرواية «سيدهارتا» اللتين أنجزهما فؤاد كامل وممدوح عدوان عن الإنجليزية.

٤ - «سيدهارتا» بين ترجمتين

من المعروف أن ممدوح عدوان أديب قبل أن يكون مترجما. ومن الطبيعي أن تنعكس كفاءته اللغوية والأسلوبية العالية على نشاطه كمترجم أدبي، وأن تأتي الترجمات الأدبية التي ينجزها مرآة لتلك الكفاءة. فأنت لا تجد في ترجماته الأدبية أثرا لذلك الأسلوب المفكك الركيك الباهت الذي تتصف به تلك الترجمات التي قام بها مترجمون لا يتحلون بكفاءة وموهبة أدبيتين، ولا تجد لديه ذلك التشبث العبودي الذليل بالنص الأصلي، وعدم القدرة على الخروج من إساره، وهو المصدر الأساسي للعجمة والركاكة الأسلوبية[١٤].

وعندما تقرأ ترجمة أدبية أنجزها هذا المترجم - الأديب، تشعر بأنك تتلقى نصا أدبيا أصليا، سلسا في أسلوبه، فصيحا ومتينا في لغته وتعابيره، أدبيا بكل ما تنطوي عليه كلمة «أدبي» من دلالات وأبعاد. ولعل أقرب طريق لإظهار ذلك - ومادام المجال لا يتسع لنقد لساني - أسلوبي للترجمة بأكملها - هو أن نقارن بين مقطع واحد من ترجمة «سيدهارتا» التي قام بها ممدوح عدوان، والمقطع المقابل من الترجمة التي قام بها فؤاد كامل، وأن نواجه الترجمتين كلتيهما بالنص الألماني الأصلي، لنرى مدى اقتراب كل منهما من التكافؤ أو التعادل الدلالي والأسلوبي مع النص الأصلي، على الرغم من أنهما قد تمتا عن لغة وسيطة. وإذا صح أن «المكتوب يقرأ من عنوانه»، كما يقول المثل الشعبي، فإن الترجمة الأدبية تعرف من صفحتها الأولى، بل من المقطع الأول لتلك الصفحة، ففيه تتجسد طريقة الترجمة والموقف الأسلوبي للمترجم. ويكفي أن نقارن بين المقطع الأول من ترجمة ممدوح عدوان ومثيله في ترجمة فؤاد كامل، لنتبين الفرق الشاسع بين الترجمتين.

لقد جاء ذلك المقطع في ترجمة ممدوح عدوان على النحو التالي:

«في ظلال البيت، وفي ضوء الشمس على ضفة النهر قرب القوارب، وفي ظلال غابة الصفصاف وأشجار التين ترعرع سد هارتا، الابن الوسيم للبراهمي، مع صديقه غوفندا. لفحت الشمس كتفيه الهزيلتين على ضفة النهر وهو يستحم للطهارة في أيام الأضاحي. وكانت الظلال تمر على عينيه وهو يلعب بين أشجار المنغا، بينما أمه تغني وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين. وكان سيد هارتا قد شارك في أحاديث المتعلمين وخاض مجادلات مع غوفندا، كما مارس معه فن التأمل الروحي والاستغراق في التفكير. ولقد تعلم كيف يلفظ (أوم) بصمت وهذه كلمة الكلمات، على المرء أن يقولها في أعماقه عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر بطاقة روحه كلها وجبينه يشع بوهج الروح الصافية. وتعلم أيضا كيف يتعرف على (أتمان) في أعماق كينونته الخالدة، والمتوحدة مع الكون»[١٥].

أما فؤاد كامل فقد ترجم المقطع نفسه كالآتي:

«في ظلال البيت، وفي ضياء الشمس المشرقة، على ضفة النهر حيث ترقد الزوارق، وتحت ظل الغابة الشاحبة وشجر التين، نشأ (سيد هارتا) الوسيم ابن البرهمي مع صديقه (جوفيندا). وكانت الشمس قد لوحت منكبيه النحيلتين عند شاطىء النهر أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم

القرابين. . وكانت الظلال تخايل عينيه وهو يلعب في بستان المانجو، بينما أخذت أمه في الغناء وأبوه في إلقاء تعاليمه بين أنداده من العلماء. وكان سيد هارتا قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء، واشترك في جدال مع جوفيندا، ومارس فن التأمل والتفكير في صحبته، وعرف أيضا كلمة (أوم) صامتا، هذه الكلمة التي هي أم الكلمات، وكيف يلفظها في دخيلة نفسه مع دخول الشهيق، وعندما ينفث الزفير بجماع روحه، وقد شع جبينه وهجا من الروح الطاهر. وكان قد عرف أيضا كيف يتعرف على كلمة (أتمان) في أعماق وجوده الذي لا يتطرق إليه الفناء، والمتناغم مع الكون»[١٦]

إن بين هاتين الترجمتين فروقا دلالية وأسلوبية كبيرة، تتعلق بالمفردات والتراكيب وبناء الجمل وربط بعضها بالبعض الآخر، وأهم تلك الفروق:

ترجمة ممدوح عدوان	ترجمة فؤاد كامل	الفروق
- في ضوء الشمس على ضفة النهر	في ضياء الشمس المشرقة على ضفة النهر	فارق كبير في المعنى.
- قرب القوارب	حيث ترقد الزوارق	فارق أسلوبي ناجم عن استخدام فؤاد كامل صورة أدبية.
- في ظلال غابة الصفصاف	تحت ظل الغابة الشاحبة	فارق دلالي كبير نتج عن إساءة فهم المفردة، من قبل كامل، وهذا خطأ ترجمي.
- لفحت الشمس كتفيه الهزيلتين	لوحت الشمس منكبيه النحيلتين	استخدام فعل (لفح) أفضل من (لوح)، و(المنكب) مذكر، ومن الخطأ تأنيثه.
- وهو يستحم للطهارة في أيام الأضاحي	أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين	فارق دلالي كبير بين الترجمتين، وآخر أسلوبي يتمثل في إطالة الجملة وخلخلة بنيتها في ترجمة كامل.
- كانت الظلال تمر أمام عينيه	كانت الظلال تخايل عينيه	استخدام خاطىء لفعل (خايل).
- أشجار المنغا	بستان المنغا	فارق دلالي.
- وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين	أبوه يلقي تعاليمه بين أنداده من العلماء	خلط دلالي كبير. فالأب عند كامل يلقي تعاليمه على أنداده من العلماء، لا على متعلمين، وهو يلقي تعاليمه (بينهم) وليس (عليهم).

ترجمة ممدوح عدوان	ترجمة فؤاد كامل	الفروق
- قد شارك في أحاديث المتعلمين	قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء	فارق دلالي كبير بين الترجمتين. فما يدور بين العلماء عند كامل هي «محادثات» وليس أحاديث، وهي تدور (منذ وقت بعيد). لقد أطال كامل الجملة وحرّف معناها بشدة.
- خاض مجادلات مع غوفندا	اشتبك في جدال مع جوفندا	إن تعبير «اشتبك في جدال» غير مألوف ومرده الترجمة الحرفية للتعبير الأجنبي.
- تعلم كيف يلفظ كلمة (أوم) بصمت	عرف كلمة (أوم) صامتا	فارق دلالي واضح، فالمهم أن تلفظ الكلمة بصمت، لا أن تعرفها.
- في أعماقه	في دخيلة نفسه	تعبير (في دخيلة نفسه) غير مناسب في هذا السياق لأنه يعني أن المرء يضمر عكس ما يظهر.
- عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر	مع دخول الشهيق وعندما ينفث الزفير	الشهيق هو إدخال الهواء إلى الرئتين، والزفير هو العملية المعاكسة، فكيف يدخل الشهيق وينفث الزفير؟
- بطاقة روحه كلها	بجماع روحه	«جماع الروح» تعبير غير مألوف، والطاقة شيء و«الجماع» شيء آخر.
- الروح الصافية	الروح الطاهر	ثمة فرق دلالي بين «صاف» و«طاهر».
- تعلم أيضا كيف يتعرف على (أتمان)	عرف كيف يتعرف على كلمة (أتمان)	هناك فرق دلالي بين «تعلم» و(عرف)، وسيد هارتا لا يتعرف الكلمة، بل يتعرف (أتمان). واستخدام حرف الجر (على) مع فعل (تعرف) خطأ شائع.
- كينونته الخالدة المتوحدة مع الكون	وجوده الذي لايتطرق إليه الغناء والمتناغم مع الكون.	التعبير عن «خالد» بـ (الذي لا يتطرق إليه الفناء) يطيل الكلام بصورة لا مبرر لها، وهذا خطأ أسلوبي. وهناك فارق دلالي بين «متوحد» و«متناغم» والتركيب عند كامل مخلخل ركيك.

من هذه المقارنة بين ترجمتي ممدوح عدوان وفؤاد كامل لمقطع واحد من رواية (سيد هارتا) يستطيع المرء أن يستخلص نتيجة رئيسة هي أن الترجمة التي قام بها فؤاد كامل لا تخلو من ركاكة أسلوبية، ناجمة عن ضعف في سبك الجملة، وسوء ربط الجمل بعضها بالبعض الآخر. إنها بالمقارنة مع الترجمة التي أنجزها ممدوح عدوان «الترجمة» الأقل جمالا وسلاسة وتماسكا من الناحية الأسلوبية، مما جعل أسلوبها بعيدا عن أسلوب هيسه الذي قال عنه المترجم إنه «يجمع بين الوضوح الموضوعي الدقيق والشاعرية الصافية الشفافة، كما يمتاز بالإيجاز الشديد الذي يجعله أشبه بأسلوب الكتاب المقدس في بساطته وصفائه»[١٧]. فهذه المواصفات الأسلوبية تنطبق على الترجمة التي قام بها ممدوح عدوان أكثر من انطباقها على الترجمة التي أنجزها فؤاد كامل، التي تفتقر إلى كثير من السمات التي نسبها إلى أسلوب هرمان هيسه.

إلا أن ناقد الترجمة لا يستطيع أن يتوقف عن هذا الحد، ولابد له من أن يخطو خطوة أخرى، تتمثل في مواجهة الترجمتين العربيتين كلتيهما بالنص الأصلي، لا بالنص الوسيط، لأن الأول هو المقياس الحقيقي لجودة الترجمة وسلامتها. فما يعنينا في نهاية المطاف ليس هو رقي الترجمتين العربيتين لرواية (سيدهارتا) إلى مستوى الترجمة الإنجليزية، بل ما إذا كانتا قد حققتا قدرا جيدا من التناظر أو التقارب الدلالي والأسلوبي مع النص الأصلي. وهذا هو الذي سنحاول أن نتبينه من خلال المقارنة بين الترجمتين العربيتين للمقطع نفسه من رواية «سيد هارتا» الذي تناولناه آنفا والأصل الألماني لذلك المقطع[١٨]، مضيفين إلى ذلك ترجمة نموذجية بديلة قمنا بها عن الألمانية[١٩]، لنمكن القارئ الذي يتقن هذه اللغة من مشاركتنا في عملية النقد والتقييم «الترجميين». وسنقوم بالمقارنة جملة فجملة:

Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flubufers bei den Booten, im Schatten des Salwaldes , im Schatten des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf, der schöne Sohn des Brahmanen, der junge Falke, zusammen mit Govinda, seinem Freunde, dem Brahmanensohn.

(في ظلال البيت، وفي ضوء شمس ضفة النهر عند القوارب، في ظل غابة الصفصاف، وفي ظل شجرة التين، ترعرع سيدهارتا، الابن الجميل للبراهماني، والصقر الفتي، مع صديقه جوفيندا، ابن البراهماني).

لقد ترجم فؤاد كامل هذه الجملة المعقدة الطويلة، التي تنطوي على قدر كبير من الشعرية على الشكل التالي:

(في ظلال البيت، وفي ضياء الشمس المشرقة على ضفة النهر حيث ترقد الزوارق، وتحت ظل الغابة الشاحبة وشجرة التين، نشأ سيد هارتا الوسيم ابن البرهمي مع صديقه جوفيندا). أما ممدوح عدوان فقد نقل الجملة نفسها إلى العربية كالآتي:

«في ظلال البيت، وفي ضوء الشمس على ضفة النهر قرب القوارب، وفي ظلال غابة الصفصاف وأشجار التين ترعرع سيدهارتا، الابن الوسيم للبراهمي، مع صديقه غوفندا».

من الملاحظ أولا أن فؤاد كامل قد حوّل (غابة الصفصاف) إلى (غابة شاحبة) نتيجة لخطأ في فهم دلالة مفردة معينة، كما حذف عبارة «الصقر الفتي» وأن غوفندا هو أيضا ابن لبراهماني، تماما كسيدهارتا. وهذا الحذف نجده أيضا في ترجمة ممدوح عدوان. وفي الترجمتين (ينشأ) سيدهارتا أو (يترعرع) في ضياء الشمس أو

ضوئها، ولو شاء هيسه لقال ذلك، ولكنه قال «في الشمس» وليس في «ضياء الشمس» لأن الشمس لا تضيء فحسب، بل تلفح وتحرق بأشعتها. أما شجرة التين المفردة فقد حولها ممدوح عدوان إلى (أشجار التين)، وهذا انحراف دلالي لا مبرر له.

Sonne bräunte seine lichten Schultern am Flubufer, beim Bade, bei den heiligen Waschungen, bei den heiligen Opfern.

(الشمس قد جعلت كتفيه الفاتحتين يسمرّان على ضفة النهر، عند الاستحمام، وعند الاغتسالات المقدسة، وعند أداء التضحيات المقدسة).

فؤاد كامل: «وكانت الشمس قد لوحت منكبيه النحيلتين عند شاطىء النهر أثناء استحمامه حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين».

ممدوح عدوان: «لفحت الشمس كتفيه الهزيلتين على ضفة النهر وهو يستحم للطهارة في أيام الأضاحي».

لقد أساء المترجمان كلاهما فهم هذه الجملة وارتكبا أخطاء متعددة في تعريبها. فكتفا الشاب «هزيلتان» أو «نحيلتان» بدلا من أن تكونا فاتحتي اللون، والشمس قد «لوحتها» أو «لفحتها»، ولم تجعلها يسمرّان. وقد تم ذلك عند استحمام سيدهارتا للطهارة في أيام الأضاحي (عدوان) أو «حين أداء طقوس التطهير المقدسة وتقديم القرابين». إن مصدر هذا الخلط الدلالي الشديد هو إساءة فهم السياق النحوي أو التركيبي للجملة. فكتفا سيدهارتا قد تعرضا للشمس عندما كان يستحم في النهر، وعندما كان يغتسل، وعندما كان يمارس طقوس الأضاحي.

Schatten flob in seine schwarzen Augen im Mangohain, bei den Knabenspielen, beim Gesang der Mutter, bci den heiligen Opfern, bei den Lehren seines Vaters, des Gelehrten, beim Gespräch der Weisen.

(لقد تدفق الظل إلى عينيه السوداوين في خميلة المانغا، خلال ألعاب الصبيان خلال غناء الأم، خلال تقديم الأضاحي المقدسة، خلال قيام أبيه، العالم، بإلقاء تعاليمه، وخلال حديث الحكماء).

فؤاد كامل: «وكانت الظلال تخايل عينيه وهو يلعب في بستان المانجو، بينما أخذت أمه في الغناء، وأبوه في إلقاء تعاليمه بين أنداده من العلماء».

ممدوح عدوان: «وكانت الظلال تمر على عينيه وهو يلعب بين أشجار المانغا، بينما أمه تغني وأبوه يعطي دروسه وهو بين المتعلمين».

لقد أساء المترجمان كلاهما فهم هذه الجملة بسبب خطأ في فهم السياق والبنية النحوية، إضافة إلى انحرافات دلالية أخرى. فالظلال «تخايل» عيني الفتى أو «تمر عليهما»، وعيناه لا لون لهما، أما الأب فهو «يلقي تعاليمه على أنداده» (كيف ذلك؟)، وقد حذف قول هيسه: «خلال حديث الحكماء». لم يفهم المترجمان أن الظل الذي يتحدث عنه الكاتب ظل مجازي، المقصود به أن الامتعاض أو السأم من ألعاب الصبيان، التي لا يرد لها ذكر في الترجمتين، ومن غناء الأم وتعاليم الأب قد تسرب إلى نفس الفتى. لقد شوه معنى هذه الجملة في الترجمتين.

Lange schon nahm Siddhartha am Gespräch der Weisen teil, übte sich mit Govinda im Redekampf, übte sich mit Govinda in der kunst der Betrachtung, im Dienst der Versenkung.

(منذ وقت طويل كان سيدهارتا يشارك في حديث الحكماء، وقد تدرب مع غوفيندا على المبارزة الخطابية، وتدرب مع غوفيندا على فن التأمل وعلى عبادة الاستغراق في التفكر).

فؤاد كامل: «وكان سيدهارتا قد شارك فعلا منذ وقت بعيد في المحادثات التي تدور بين هؤلاء العلماء، واشتبك في جدال مع جوفيندا، ومارس فن التأمل والتفكير في صحبته».

ممدوح عدوان: «وكان سيدهارتا قد شارك في أحاديث المتعلمين، وخاض مجادلات مع غوفندا، كما مارس معه فن التأمل الروحي والاستغراق في التفكير».

لقد حذف عدوان عبارة «منذ وقت طويل»، وحذف المترجمان فعل «تدرب»، وتحول الحكماء إلى (علماء) عند كامل و(متعلمين) عند عدوان. والطريف في الأمر أن هؤلاء العلماء يجرون فيما بينهم (محادثات) بمشاركة الفتى سيدهارتا. وفي الترجمتين لم يعد التفكير أو التأمل (عبادة). إن الخلط المعنوي كبير في الترجمتين.

Schon verstand er, lautlos das Om zu sprechen, das Wort der Worte, es lautlos in sich hinein zu sprechen mit dem Einhauch, es lautlos aus sich heraus zu sprechen mit dem Aushauch, mit gesammelter Seele, die Stirn umgeben vom Glanz des klardenkenden Geistes.

(وقد فهم كيف يتكلم الأوم، كلمة الكلمات، بلا صوت، أن يتكلمها إلى داخله بلا صوت مع الشهيق، وأن يتكلمها بلا صوت إلى خارجه مع الزفير، بنفس مجمعة، وقد كلل الجبين لمعان الروح المفكرة بوضوح).

فؤاد كامل: «وعرف أيضا كيف ينطق كلمة (أوم) صامتا، وهذه الكلمة التي هي أم الكلمات، وكيف يلفظها في دخيلة نفسه مع دخول الشهيق، وعندما ينفث الزفير بجماع روحه، وقد شع جبينه وهجا من الروح الطاهر».

ممدوح عدوان: «ولقد تعلم كيف يلفظ (أوم) بصمت، وهذه كلمة الكلمات، على المرء أن يقولها في أعماقه عبر مجرى الهواء فيما هو يزفر بطاقة روحه كلها وجبينه يشع بوهج الروح الصافية».

تنطوي الترجمتان كلتاهما على عدة أخطاء، أبرزها أن سيدهارتا لم يعد يلفظ الكلمة نحو الداخل مع الشهيق ونحن الخارج مع الزفير، وإلا أصبح الحديث عن العملية التنفسية بلا معنى. والشاب يزفر «بطاقة روحه» أو «بجماع روحه»، بدلا من أن يستجمع قواه النفسية، علما بأن ربط المسألة بالزفير خطأ يرجع إلى سوء فهم السياق، وعند هيسه يتكلل جبين سيدهارتا بلمعان الروح/ العقل المفكّر بوضوح، أما عند كامل وعدوان فإن الروح «طاهر» و«صافية»، التفكير الواضح حذف من الترجمتين رغم أنه العنصر الجوهري. والجبين ليس محاطا بلمعان أو بريق، بل هو يشع روحا تنعت بالطاهر مرة وبالصافية مرة أخرى. كل هذه الأمور حرّفت معنى الجملة بشدة.

Schon verstand er, im Innern seines Wesens Atman zu wissen, unzerstörbar, eins mit dem Weltall.

(وقد فهم أن يعرف في داخل كيانه أتمان الذي لا يفنى، المتوحد مع الكون).

فؤاد كامل: «وكان قد عرف أيضاكيف يتعرف على (أتمان) في أعماق وجوده الذي لا يتطرق إليه الفناء، والمتناغم مع الكون».

ممدوح عدوان: «وتعلم أيضا كيف يتعرف على أتمان في أعماق كينونته الخالدة المتوحدة مع الكون».

في الترجمتين تحول فعل (عرف) إلى «تعرف على»، وكأنه لا فرق دلاليا بين الفعلين. أما «فهم» فأصبح (عرف) أو (تعلم). وهيسه يتحدث عن (ذات)، أما المترجمان العربيان فيتحدثان عن (وجود) أو (كينونة). والأهم من هذه الأخطاء الدلالية على مستوى المفردة هو أن هيسه يقول عن (أتمان) إنه لا يفنى، وإنه متوحد مع الكون، أما كامل وعدوان فقد نسبا هذه الأمور إلى كيان سيدهارتا أو كينونته، وهذا خطأ دلالي ناجم عن إساءة فهم السياق والبنية النحوية للجملة.

مما تقدم نستنتج أن الترجمتين العربيتين لرواية (سيدهارتا) اللتين تمتا عن لغة وسيطة تنطويان على أخطاء ترجمية دلالية كثيرة، منهاماهو طفيف ومنها ماهو فادح. وهي أخطاء نجم بعضها عن إساءة فهم المفردات، بينما نجم الآخر عن إساءة فهم التراكيب والسياقات والوحدات المعجمية الكبيرة، كما لاحظنا في الترجمتين كلتيهما حالات من حذف أجزاء من النص. وبالنسبة إلينا سيان كان مصدر تلك الأخطاء النص الإنجليزي الوسيط أم لا، فما يهمنا هو المحصلة النهائية، ألا وهي أن الترجمتين العربيتين لرواية هيسه قد شوهتا هذه الرواية تشويها لا يمكن تجاهله. أما الفارق بين هاتين الترجمتين فهو لا يتعلق بالجوانب أو المستويات الدلالية بل يتعلق بالمستوى الأسلوبي في المقام الأول. فالترجمة التي قام بها فؤاد كامل هي من النوع العادي الذي لا يخلو أسلوبه من تفكك وركاكة، أما ترجمة ممدوح عدوان فهي ترجمة أدبية يتحلى أسلوبها بالتماسك والسلاسة والجمال.

ولكن هل يجوز أن يؤدي بنا هذا الاستنتاج الذي استخلصناه من التحليل الآنف للترجمتين العربيتين لرواية «سيدهارتا» إلى رفض الترجمات التي تمت عن لغة وسيطة بقضها وقضيضها وبصورة إجمالية؟ لا نعتقد أن رفضا كهذا سيكون مجديا ولا منصفا. فهو لن يكون مجديا لأن هذا النوع من الترجمات موجود وله مبرراته وأسبابه التي أدت إلى ظهوره، وهذا ما تطرقنا إليه في مكان سابق، ولذلك فإن رفضه لن يغير في الأمر شيئا. وهو لن يكون منصفا لأنه ينطوي على ظلم لمترجمين موهوبين وجادين، بذلوا جهودا ترجمية مضنية ومبدعة من أجل وضع شيء من أدب هيسه في متناول القراء العرب، فكيف نقول لهم: ليتكم لم تبذلوا تلك الجهود؟! من المؤكد أننا نفضل أن تُنقل أعمال هيسه عن الألمانية مباشرة، دون أن نمر بتلك المحطة الوسيطة، التي تؤدي بالضرورة إلى زيادة احتمالات ابتعاد الترجمة عن تحقيق التعادل الدلالي والجمالي مع الأصل، ولكن هذه الأمنية لم تتحقق في الواقع لأسباب سبق أن أشرنا إليها، ولو تحققت تلك الرغبة لقلّت الحاجة إلى تعريب تلك الأعمال عن لغة وسيطة. وفي كل الأحوال فإنه يرجع إلى هذا النوع من الترجمة الفضل في تعريب هذا العدد الكبير من أعمال هيسه الأدبية، ووضعها في متناول المتلقين العرب. فلو اقتصر الأمر على الترجمة عن

الألمانية لكـان استقبال أدب هيسه في العالم العـربي أضيق نطاقا بكثيرممـا هو عليه، وهذا مـا لا نتمناه. فإلى الترجمة عن لغة وسيطة يرجع الفضل في ارتفاع عـدد كتب هيسه بالعربية إلى اثني عشر، وفي تحول أدب هيسه إلى محور رئيسي من محاور العلاقات الأدبية العربية ـ الألمانية الحديثـة. فقلّ أن نجد أديبا ألمانيا حديثا قد ترجم من أعماله إلى العربية بمقدار ما ترجم من أعمال هـرمان هيسه، الذي تفوق من حيث عدد الكتب المترجمة على توماس مان وفرانـز كافكا وهاينـريش مان واريش ماريـا ريمارك، ناهيك عن أولئك الأدباء الـذين يتمتعون بمكانة كبيرة في الأدب العالمي، إلا أنه لم يترجم شيء من أعمالهم الأدبية إلى العربية(٢٠).

٥- معاصرة أدب هيسه

لماذا هذا الاهتمام العربي الكبير نسبيا بأدب هيســه؟ وما الذي دعا أديبا عربيـا معاصرا مثل ممدوح عدوان لأن يعجب بذلك الأدب إلى درجة جعلته يقدم على تعريب ثلاثة من أعماله؟

أتكمن معاصرة أدب هيسه بالنسبة إلينا في الوطن العربي في الجوانب الفكرية والمضمونية لذلك الأدب، أم في الجوانب الفنية والجمالية؟ ليس من السهل أن يقدم المرء إجابات عن هذه الأسئلة، دون أن تكون الإجابات ضربـا من التكهنات والتخمين. إلا أنـه من الأمـور التي يستطيع المرء أن يعتمـد عليها بهذا الخصـوص تلك المقدمـات التي كتبها المترجمون العرب لبعض أعمال هيسـه التي قاموا بتعريبهـا. فهذه المقدمـات تنطوي على إشارات إلى الأسبـاب التي حدت بـالمترجم لأن يهتم بأدب هيسه وأن يقـوم بترجمة شيء منه إلى العـربية. ولئن كانت المرحلة المبكرة من استقبال أدب هيسه في العالم العربي قد تميزت بذلك التقديم المستفيض لروايتي «قصة شاب» و«لعبة الكريات الـزجاجية»، فإن هذا النوع من التوسيط النقدي قد نـدر في المرحلة اللاحقة من ذلك الاستقبال. فالقسم الأعظـم من الترجمات التي تمت في تلك المرحلة لا يحوي أية مقدمـات. وممدوح عدوان لم يكتب مقدمة لروايتي «سيدهارتا» و«دميان» اللتين عرّبهما، وفعل رياض طاهر وسميرة الكيلاني الشيء نفسه. إلا أن المترجم فؤاد كامـل خرج عن هذه القاعدة، فـزود الترجمة العربية لروايـة «سيدهارتا» بتصـدير سلط فيه الضوء على الأسباب التي حدت به لأن يترجم هذه الرواية. لقد أحبها المترجم لأنه وجد فيها «شطرا كبيرا» من نفسه، هو البحث عن الذات الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى معرفة الله سبحانه وتعالى(٢١). إن سيدهارتا، في رأي المترجم، قصة «وجـودية»، ليس بالمعنى الشائع للكلمـة، بل بمعنى البحث والخلاص بطريقة فـردية وشخصية جدا، ومن خلال التجربة الحية، لا من خـلال النظريات والتجريدات. ترى هل يشارك كثير من المتلقين العـرب مترجمنا رأيـه هـذا؟ أكثـر أولئك العرب الـذين يبحثـون عن الحقيقـة والخلاص بهذه الطريقـة «الوجودية»؟ وهل يؤدي البحث عن الذات بهذه الطريقة المذكـورة «إلى معرفة الله سبحانه وتعالى بالضـرورة؟» لئن كـان البحث عن الذات والخلاص على هـذا الشكل يعبر عن حاجـة تيار عـريض نسبيا في المجتمعـات الأوربيـة ذات الحضارة الصنـاعيـة الماديـة القائمـة على العلم والتقنيـة والعقـلانية، وهـي حضارة تفتقـر إلى الروحانيـات، فهل ينطبق ذلك على المجتمع العربي؟ إن هذا المجتمع ليس مجتمعا صناعيا تسـود فيه حضارة مادية، بل هـو جزء من المجتمعات الشرقية التي تملك تـراثا روحيا ضخما تفتخر بـه وتتباهى على المجتمعات الغربية. فالمجتمع العربي ليس بحاجة إلى استيراد ثقافي روحـاني من الهند، لأن الروحانيات متوافرة في ثقافته، بل هناك في هذا المجتمع تيار قوي ينادي بالأخذ بأسباب الحضـارة المادية الغربية وما تحققه من رخاء وحرية.

إن تيارا كهذا لن يجد في طريق الخلاص التي نادى بها هيسه في بعض أعماله الأدبية المتأثرة بالثقافة الهندية ضالته المنشودة. ولكن بالمقابل فإن التيار الفكري العربي الذي يرفض مادية الغرب ويدعو إلى التمسك بروحانية الحضارة العربية الإسلامية، التي يعتبرها مكونا أساسيا من مكونات هويتنا الحضارية، سيجد في بعض أعمال هيسه الأدبية وما تنطوي عليه من توجهات فكرية ما يدعم توجهه ويؤكد صحة ذلك التوجه. فها هو علم بارز من أعلام الثقافة الغربية يدير ظهره للحضارة الغربية المادية، ويبحث عن الخلاص في روحانية الشرق، مقدما بذلك شهادة ثمينة على صحة الطريق الشرقي، طريق الروحانية، وإفلاس الطريق الغربي، طريق المادية. إن العرب طرف خاسر ومقهور في التاريخ الحديث، احتل واستعمر وتعرض للهيمنة اقتصاديا وعسكريا وثقافيا من قبل الغربيين أصحاب الحضارة المادية. إنه طرف يعاني من عقدة الدونية الجماعية تجاه الغرب وحضارته[٢٢]. ثم يأتي أديب غربي مشهور وحائز على جائزة نوبل للآداب، ويقول إن الثقافة الغربية التي يعاني العرب من هيمنتها هي ثقافة مأزومة، ثم يبحث عن الخلاص لدى إحدى الثقافات الشرقية، أليس من المنطقي أن يرحب العرب بهذا الأديب وأن يهتموا بأدبه ويحتفوا به؟ كم احتفينا بالفيلسوف الفرنسي روجي غارودي بعد أن تخلى عن الفلسفة الماركسية المادية واعتنق الإسلام[٢٣]؟ وكم احتفينا بالمستشرقة الألمانية زيغريد هونكه لأنها أنصفت إنجازاتنا الحضارية التاريخية؟[٢٤] إننا متعطشون إلى أية بادرة تأتي من جانب ممثلي الحضارة الغربية لتعيننا على تأكيد هويتنا الثقافية المزعزعة وتدغدغ نرجسيتنا الثقافية الجريحة. وذلك هو في رأينا مصدر رئيسي للحيوية الفكرية التي يتمتع بها أدب هيسه في العالم العربي.

أما الوجه الثاني لتلك المعاصرة فيتمثل في ما وصفه المترجم فؤاد كامل «بالطابع الفردي والشخصي جدا في البحث والخلاص... والإلحاح على الفردية واضح كل الوضوح»[٢٥]. مامعنى أن يكون الخلاص فرديا؟ إنه يعني أن ذلك الخلاص لا يمكن أن يكون جماعيا، من خلال الانضواء تحت أيديولوجيا أو عقيدة أو تعاليم، بل يكون فرديا ــ شخصيا، يتوصل إليه كل إنسان من خلال تجربته الخاصة. إن الإلحاح على فردية الخلاص ينطوي في الواقع على رفض للأيديولوجيات الشمولية مهما بدت تعاليمها وشعاراتها مقنعة ومتماسكة. فليس المهم ما يقوله أصحاب تلك الأيديولوجيات، بل ما يفعلونه. وانطلاقا من هذه القناعة رفض هيسه أهم أيديولوجيتين شموليتين ظهرتا في هذا القرن، أي الفاشية والشيوعية، ورفض العقائد والنظريات كلها. لقد وصف هيسه أعماله الأدبية بأنها «نداءات استغاثة» يطلقها الإنسان/ الفرد المحاصر. وهذه الرسالة الفكرية هي ما خاطب المترجم فؤاد كامل وجعله يحب رواية «سيدهارتا». ومن المؤكد أن لتلك الرسالة تأثيرا كبيرا على العرب، وذلك منذ أن انتشرت في الوطن العربي أيديولوجيات وأنظمة حكم شمولية تنتهك حقوق الإنسان وتمارس ضده أشكالا بشعة من القمع، مستخدمة شعارات وتعاليم براقة مضللة. وعلى قدر القهر الذي يعاني منه الإنسان العربي يكون اهتمام هذا الإنسان بأدب هيسه الذي يعبر عن تطلعه إلى الخلاص. ولكن الاهتمام العربي بأدب هيسه لا يمكن أن يرد إلى معاصرة الرسالة الفكرية التي ينطوي عليها ذلك الأدب فحسب، بل لابد من أن يرتبط أيضا بسمات شكله الفني. فهيسه ليس فيلسوفا يقدم أفكاره للمتلقي بصورة مباشرة عبر مؤلفاته، بل هو أديب يبث رسالته الفكرية من خلال أعمال روائية وقصصية وشعرية. وعلى صعيد الشكل الفني صاغ هيسه رواياته وقصصه بأسلوب بعيد عن التقليعات الحداثية، أي بأسلوب «تقليدي» مألوف، ولكنه أسلوب جميل، يشد القارىء ويدفعه إلى التوحد مع الشخصيات الأدبية وإلى

الاندماج في الأحداث. ولذلك فإن المتلقي العربي لا يجد أية صعوبة في فهم أدب هيسه والاستمتاع به جماليا وفكريا. ومن المؤكد أن أسلوب هيسه السهل، الواضح، البسيط قد شكل مصدرا آخر للاهتمام العربي بهيسه وأدبه.

٦- مشكلات وحلول

مهما يكن من أمر فإن أدب هيسه قد شهد في العالم العربي استقبالا ترجميا لا يستهان به، تمثل في هذه الكتب الاثني عشر الصادرة بالعربية، ناهيك عن النصوص القصيرة التي نشرت ترجماتها في الدوريات العربية، ولم يتم بعد حصرها بيبليوغرافيا. ولكن إذا سأل المرء في المكتبات عما هو متوافر من كتب هيسه المترجمة فلن يعثر إلا على كتابين أو ثلاثة في أحسن الأحوال. فقسم كبير من تلك الكتب قد نفدت طبعته ولم تعد طباعته، مثل روايتي «قصة شاب» و«لعبة الكريات الزجاجية»، اللتين نفدت طبعتها الأولى منذ وقت طويل، ولم تصدر منها طبعة ثانية. وإذا أخذنا في الاعتبار أن «لعبة الكريات الزجاجية» هي رواية هيسه الأهم جماليا وفكريا، أدركنا حجم الضرر الذي يلحقه عدم إعادة طبعها باستقبال أدب هيسه عربيا. ولكن المشكلة لا تقتصر على عدم إعادة الطبع، بل تشمل التوزيع أيضا.

فالكتاب العراقي مثلا لا يوزع خارج العراق، والكتاب الأردني قل أن يوزع خارج الأردن. ويبدو أن الكتابين اللبناني والمصري هما الأفضل توزيعا. لذلك نجد أن الترجمة العربية لرواية «ذئب البوادي» الصادرة عن دار نشر لبنانية كانت رواية هيسه الوحيدة التي شهدت عدة طبعات وحظيت بانتشار واسع نسبيا. ولكن هذه المشكلة لا تتعلق بأدب هيسه وحده، بل هي مشكلة الكتاب العربي بصفة عامة. فهذا الكتاب يؤلف بلغة قومية، ويمكن أن يستقبل على امتداد الوطن العربي، إلا أن توزيعه يصطدم بالحواجز الرقابية وبالبيروقراطية القطرية التي تحد من انتشاره، وتحصر استقباله في الإطار القطري في أغلب الحالات. وفيما يتعلق بأعمال هيسه المترجمة إلى العربية من الملاحظ أنها صدرت على امتداد ربع قرن (١٩٦٨- ١٩٩٠) بصورة متقطعة وغير منتظمة زمنيا، وقد توزع نشرها على عدة أقطار وعواصم عربية (القاهرة - دمشق - بيروت - عمان - بغداد)، وعلى عدد كبير من دور النشر (دار الكاتب العربي، و دار ابن رشد، دار الشروق، دار المعارف، دار ابن زيدون، دار منارات، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الثقافة الجديدة)، وقد تولى عمليات التعريب عدد كبير من المترجمين (مصطفى ماهر، النابغة الهاشمي، ممدوح عدوان، فؤاد كامل، كامل يوسف حسين، عبدالله صخي، محمد زفزاف، سميرة الكيلاني، طاهر رياض). كل ذلك جعل استقبال أدب هيسه في العالم العربي مشتتا ومفتقرا إلى الانتظام والتركيز. لقد كان من الأفضل أن تتولى دار نشر عربية واحدة، لبنانية أو مصرية للأسباب الواردة آنفا، إصدار أعمال هيسه المختارة أو الرئيسية في طبعة من عدة أجزاء، توزع في الأقطار العربية كلها، وتتوافر للقراء العرب بصورة مستمرة. ولقد كان من الأفضل أن توكل عملية الترجمة إلى مترجمين يجيدون اللغة الألمانية وينقلون أعمال هيسه عن لغتها الأصلية لا عن لغة وسيطة فالأصل في الترجمة الأدبية هو ترجمة الأعمال الأدبية عن لغات المصدر الأصلية، ولئن كان للترجمة عن لغة وسيطة ما يبررها في بعض الحالات فإن ذلك لا يعني أن تتحول إلى قاعدة، فهي حل اضطراري ليس أكثر. إن هذه الإجراءات، إذا طبقت كفيلة بأن ترقى باستقبال أدب هيسه في العالم العربي إلى مستوى الحاجة

الثقافية العربية، وإلى مستوى المكانة التي يتمتع بها هذا الأدب على الصعيد العالمي. وهذه الإجراءات المقترحة لا تعني إلغاء ما تم إنجازه حتى الآن في مجال نقل أعمال هيسه إلى العربية، بقدر ما تعني البناء عليه وتطويره. فالترجمات التي تمت عن لغة وسيطة لن تذهب هدرا، لاسيما وأن بينها ما يتمتع بقدر لا بأس به من الجودة، بل تراجع وتدقق من قبل أشخاص يمتلكون الكفاءة اللغوية والثقافية اللازمة، ثم تُضم إلى طبعة أعمال هيسه المختارة. فبذلك نضمن لتلك الترجمات قدرا أكبر من التناظر الدلالي والجمالي مع الأصل، ونضع في متناول المتلقين العرب ترجمات جيدة وموثوقة.

بقي أن نشير إلى مسألة أخيرة، ألا وهي أن استقبال أي عمل أدبي أجنبي لا يتوقف على الترجمة فحسب، بل يتوقف أيضا على التوسيط النقدي ـ التفسيري[٢٦] ومن الملاحظ أن ما تم على هذا الصعيد لا يتناسب بأية حال مع ما تم على الصعيد الترجمي. فقد اقتصر توسيط أدب هيسه نقديا على تلك المقدمات التي وضعها المترجمون لقسم من أعمال هيسه التي ترجموها، كالمقدمتين اللتين كتبهما مصطفى ماهر لروايتي «قصة شاب» و«لعبة الكريات الزجاجية»، وقد حللنا هاتين المقدمتين بصورة تفصيلية في دراستنا «الرواية الألمانية الحديثة»[٢٧]، وكالمقدمة التي زود بها فؤاد كامل الترجمة العربية لرواية «سيدهارتا». ولكن من الملاحظ أن القسم الأعظم من أعمال هيسه المترجم إلى العربية لم يزود بمقدمات، وجل ما زود به هو نبذة موجزة جدا عن حياة هيسه وأدبه. ومن اللافت للنظر أيضا ضآلة الأصداء النقدية التي حظيت بها أعمال هيسه المترجمة في الصحافة العربية، التي لم تنشر إلا عددا قليلا من المراجعات لتلك الترجمات[٢٨]. والأرجح أن مرد ذلك إلى أن اهتمام النقد الأدبي العربي بالأعمال الأدبية المحلية يفوق اهتمامه بالأعمال الأدبية الأجنبية، وقلة النقاد العرب الذين يملكون كفاءة ثقافية تؤهلهم لنقد عمل أدبي ألماني. كما لا نعرف ولم نسمع عن دراسات وتحليلات نقدية عربية حول روايات هيسه وقصصه المترجمة، ولم يصدر بالعربية كتاب جامع حول حياة هيسه وأدبه، على نمط تلك الكتب «المونوغرافية» التي تقدم أعلام الأدب والفكر في العالم[٢٩]. فهذا النوع من التوسيط النقدي هو أفضل طريقة لتقديم أديب أجنبي وتعريف الرأي العام العربي به. ولقد صدرت بالعربية عدة كتب من هذا النوع حول أدباء ألمان، مثل غوتيه وهلدرلين وريلكه وكافكا وتوماس مان وبريشت وغيرهم من أعلام الأدب الألماني. ولا شك في أن عدم صدور كتاب كهذا حول هرمان هيسه تقصير كبير، يؤدي إلى حرمان المتلقي العربي من إمكان فهم أعمال هيسه المترجمة إلى العربية في سياقها التاريخي والثقافي الصحيح.

٧- خاتمة

مما تقدم نستنتج أن أدب هرمان هيسه قد شهد في العالم العربي استقبالا ترجميا تمثل في تعريب اثنى عشر كتابا غطت معظم الأعمال الرئيسية لهذا الأديب. إلا أن ذلك الاستقبال الترجمي قد طغى عليه التعريب عن لغة وسيطة، لا عن لغة هيسه الأصلية. ومما يؤخذ أيضا على ذلك الاستقبال تشتته وتبعثره على دور نشر وأقطار عربية كثيرة وعلى مترجمين عديدين. أما الاستقبال النقدي ـ التفسيري فلم يتمكن من مواكبة الاستقبال الترجمي بصورة مناسبة، واقتصر على مقدمات المترجمين وبعض المقالات. من هنا فإن المهمات المستقبلية لتلقي أدب هيسه في العالم العربي ينبغي أن تكون:

١- إصدار أعمال هيسه الرئيسية أو المختارة في طبعة موحدة ومكونة من عدة أجزاء، لتحل محل الترجمات المتناثرة، وذلك بعد مراجعة الترجمات الموجودة حاليا وتعريب أعمال رئيسية لم تترجم بعد.

٢ – إصدار كتاب مونوغرافي جامع ، تقدم فيه حياة هيسه وأدبه وعصره للقارئ العربي بغية تمكينه من فهم الأعمال المترجمة في سياقها الصحيح .

إن تحقيق هاتين المهمتين كفيل بأن يرتقي باستقبال أدب هيسه في العالم العربي ، وأن يمكن المتلقين العرب من استيعاب ذلك الأدب والاستمتاع به جماليا وفكريا بصورة أفضل . فالاستقبال السليم لأعمال أديب ألماني عالمي المستوى كهرمان هيسه يوسع أفق المتلقي العربي ويكسبه أبعادا إنسانية . وفي هذا السياق لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أن العرب والألمان أمتان تعاني علاقاتها من حالات سوء تفاهم كبيرة ضاربة الجذور في التاريخ القديم والحديث[٣٠] . ولا شك في أن تعرف كل من هاتين الأمتين الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي للأمة الأخرى عبر الاطلاع على أدبها مترجما هو إحدى الوسائل الناجحة لإزالة سوء التفاهم وإحلال التفاهم محله[٣١] . فالترجمة الأدبية قد مثلت في كل العصور والأزمان جسرا يربط بين الثقافات والشعوب ، ويوحد البشرية ، محققا بذلك حلما ما انفك يراود كبار الأدباء والمفكرين في العالم ، ومنهم هرمان هيسه .

الهوامش

(*) المؤلف: درس الأدب الألماني الحديث بجامعة يوهان ـ فولفغانغ ـ غوته في مدينة فرانكفورت/ ماين، وتخصص في علم الأدب المقارن. نقل إلى العربية عدة كتب أدبية ونقدية، وله عدد من الأبحاث المنشورة في الدوريات العربية والألمانية. صدر له حديثا كتابان هما: «الأدب المقارن ـ مدخل نظري ودراسات تطبيقية» (حمص ١٩٩٢)، و«الرواية الألمانية الحديثة ـ دراسة استقبالية مقارنة» (دمشق ١٩٩٣). يدرس الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في كلية الآداب بجامعة البعث ـ حمص ـ سوريا.

(١) هرمان هيسه (Hermann Hesse) روائي وقاص وشاعر وناشر يعتبر من أبرز أعلام الأدب الألماني الحديث. ولد عام ١٨٧٧ في بلدة «كالف» القريبة من سويسرا في أسرة مسيحية متزمتة أرادت أن تجعل منه قسيسا، ولكنه قطع تعليمه في أحد معاهد علوم اللاهوت والتحق بمهنة مدنية، ثم ما لبث أن تفرغ للكتابة. هاجر إلى سويسرا وحصل على جنسيتها عام ١٩٢٣، وقد اعتبره الحكم النازي (١٩٣٣ ـ ١٩٤٥) خائنا للأدب الألماني. نال أرفع الجوائز الأدبية: الألمانية والعالمية، منها جائزة غوته لمدينة فرانكفورت، وجائزة السلام لتجارة الكتب الألمانية، وجائزة نوبل للآداب التي منحت له عام ١٩٤٦. توفي هيسه عام ١٩٦٢ في بلدة مونتانولا السويسرية.

(٢) حول تاريخ تلك العلاقات راجع الفصل الثاني من كتابنا (١٩٩٣).

(٣) هرمان هيسه (١٩٦٨) و(١٩٦٩).

(٤) المؤلف نفسه (١٩٧٣).

(٥) حول تاريخ دراسة اللغة الألمانية وآدابها في الجامعات المصرية ارجع إلى: ٢٥ عاما معهد غوته في القاهرة (١٩٨٣) ومصطفى ماهر (١٩٧٤).

(٦) لمزيد من المعلومات حول هذا الأديب المترجم راجع: أديب عزت (إعداد) (١٩٨٤).

(٧) فيما يتعلق بتاريخ استقبال الأدب الألماني في العالم العربي راجع بحثنا (١٩٨٨)، والفصل الثاني من كتابنا (١٩٩٣).

(٨) حول استقبال أدب هرمان هيسه في العالم راجع:

Martin Pfeifer (Hg.): (1977) u. (1979).

(٩) لا تنطبق هذه المقولة على أدب هيسه وحده بل على استقبال الأدب الألماني برمته، وعلى استقبال الفكر الألماني أيضا. فقد تعرف العرب مؤلفات غوته وشيلر وكانت وهيجل ونيتشه وماركس وفرويد وآدلر وأعلام مدرسة فرانكفورت من خلال الترجمة عن لغة وسيطة بالدرجة الأولى. لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع بحثنا (١٩٨٩) و(١٩٩٠)، وبسام طيبي (١٩٨١).

(١٠) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا (١٩٩٢)، ص ١٣٥ ـ ١٤٠.

(١١) راجع بهذا الخصوص: جوته (١٩٨٠) ويوهان ف. جيته (١٩٨٩).

(١٢) راجع فريدريش شلر (١٩٨١) و(١٩٨٢)، وبحثنا النقدي حول هاتين الترجمتين (١٩٨٦).

(١٣) لقد برهنا على صحة هذه المقولة عبر تحليلات نقدية تفصيلية تناولنا فيها عددا من الروايات الألمانية المترجمة إلى العربية. راجع كتابنا (١٩٩٣).

(١٤) راجع بهذا الخصوص: Jiri Levy (1969); Katharina Reiss (1971)

(١٥) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٥)، ص٩.

(١٦) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٦)، ص١٤ وتتمتها.

(١٧) نفسه، ص ١٣.

(١٨) انظر: Hermann Hesse (1972), S. 7.

(١٩) لقد وضعنا هذه الترجمة بين هلالين بعد النص الألماني مباشرة.

(٢٠) لمزيد من التفصيلات راجع كتابنا (١٩٩٣).

(٢١) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٥)، ص٣.

(٢٢) بهذا الخصوص راجع: علي زيعور (١٩٨٢).

(٢٣) راجع: روجيه غارودي (١٩٨٣).

(٢٤) راجع زيغريد هونكه (١٩٨٦).

(٢٥) انظر: هرمان هيسه (١٩٨٥)، ص ٤.

(٢٦) راجع الفصل المتعلق بالتوسيط النقدي من كتابنا (١٩٩٢).

(٢٧) بهذا الخصوص راجع كتابنا (١٩٩٣).

(٢٨) لقد نشرت جريدة تشرين السورية مراجعات قصيرة لروايات هيسه «ذئب البوادي» و«سيدهارتا» و«دميان».

(٢٩) تصدر هذه الكتب في سلاسل أهمها سلسلة «الأعلام» التي تصدر ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية، وسلسلة «نوابغ الفكر العربي» المصرية، وسلسلة «أعلام الفكر العالمي» اللبنانية.

(٣٠) بخصوص العلاقات العربية ـ الألمانية راجع بحثنا (١٩٩٢)، و:

Mohammed Abediseid (1976); Karl Kaiser/ Udo Steinbach (Hg) (1981)

(٣١) راجع بهذا الخصوص بحثنا (١٩٩١).

مراجع البحث ومصادره

- جوته، يوهان فولفغانغ (١٩٨٠): فاوست. الترجمة الكاملة، دمشق: دار الينابيع.
- جيته، يوهان فولفانغ (١٩٨٩): فاوست ١ ـ ٣ ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بدوي. الكويت: وزارة الإعلام.
- زيعور، علي (١٩٨٢): التحليل النفسي للذات العربية. بيروت: دار الطليعة.
- شلر، فريدرش (١٩٨١): اللصوص/ ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بدوي، الكويت، وزارة الإعلام.
- شلر فريدرش (١٩٨٢): فلهلم تل. ترجمة وتقديم د. عبدالرحمن بدوي، الكويت، وزارة الإعلام.
- طيبي، بسام (١٩٨١): حول حركة الترجمة العلمية والأدبية من اللغات الأوربية إلى العربية. في: شؤون عربية، العدد ٧، ١٩٨١.
- عبود، عبده (١٩٨٦): أهكذا يكون المسرح العالمي؟ حول الترجمة العربية لمسرحيات شيلر في: الحياة المسرحية، العدد ٢٨ ـ ٢٩.
- عبود، عبده (١٩٨٨): الأدب الألماني مترجما إلى العربية. في: الموقف الأدبي، العدد ٢٠٢ - ٢٠٣.
- عبود، عبده (١٩٨٩): اللغة الألمانية من منظور ثقافي عربي. في: مجلة جامعة البعث، العدد السادس.
- عبود، عبده (١٩٨٠): مشكلات التعريب عن الألمانية. في: الموقف الأدبي، العدد ٢٢٧ ـ ٢٢٨.
- عبود، عبده (١٩٩١): حول دور الترجمة الأدبية في تشكيل صورة العربي في الأقطار الأوربية والغربية. في: عالم الفكر، المجلد ٢١، العدد ٢.
- عبود، عبده (١٩٩١ ـ ١٩٩٢): الأدب المقارن. مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص: منشورات جامعة البعث.
- عبود، عبده (١٩٩٢): الحلقة المفقودة في الحوار العربي ـ الألماني. في: المعرفة، العدد ٣٤٦.
- عبود، عبده (١٩٩٣): الرواية الألمانية الحديثة. دراسة نقدية مقارنة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- عزت، أديب (إعداد) (١٩٨٤): اتحاد الكتاب العرب. ط ٢ ـ دمشق.
- ماهر، مصطفى (إعداد وترجمة) (١٩٧٤): ألمانيا والعالم العربي. بيروت: دار صادر.
- هونكه، زيغريد (١٩٨٦): شمس العرب تسطع على الغرب. ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، ط٨، بيروت: دار الآفاق.
- هيسه، هرمان (١٩٦٨): قصة شاب. ترجمة وتقديم د. مصطفى ماهر، القاهرة: دار الكاتب العربي.
- هيسه، هرمان (١٩٦٩): لعبة الكريات الزجاجية. ترجمة وتقديم د. مصطفى ماهر، القاهرة: دار الكاتب العربي.
- هيسه، هرمان (١٩٨١): الرحلة إلى الشرق. ترجمة ممدوح عدوان، بيروت: دار الشروق.
- هيسه، هرمان (١٩٨٥): سيد هارتا. ترجمة وتقديم فؤاد كامل، القاهرة: دار المعارف.
- هيسه، هرمان (١٩٨٦): نولب الربيع المبكر. ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت: دار ابن زيدون.
- هيسه. هرمان (١٩٨٦/ أ): سيدهارتا. ترجمة ممدوح عدوان. عمان: دار منارات.
- هيسه، هرمان (١٩٨٦/ ب): أبناء من كوكب آخر. ترجمة عبدالله صخي. بيروت.
- هيسه. هرمان (١٩٨٨): المتشرد. ترجمة محمد زفزاف. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- هيسه. هرمان (١٩٨٩): دميان. ترجمة ممدوح عدوان. عمان: دار منارات.
- هيسه. هرمان (١٩٨٩/ أ): الرحلة إلى الشرق. ترجمة سميرة كيلاني، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.
- هيسه. هرمان (١٩٩٠): تجوال. ترجمة طاهر رياض، عمان: دار منارات.

Abediseid, Mohammad (1976): Die deutsch-arabischen Beziehungen Probleme und Krisen. Stuttgart. –
(محمد عابدي ـ سعيد: العلاقات العربية ـ الألمانية. مشكلات وأزمات. شتوتجارت ١٩٧٦).

Hesse, Hermann (1972): Siddharta Eine indische Poesie. Frankfurt/M. Suhrkamp. –
(هرمان هيسه: سيدهارتا. شعر هندي. فرانكفورت ١٩٧٢).

Kaiser, Karl/ Udo Steinbach (Hg.) (1981): Deutsch-arabische Beziehungen. München. –
(كارل كايزر/ أودو شتاينباخ (تحرير): العلاقات العربية الألمانية. ميونيخ ١٩٨١).

Levy, Jiri (1969): Die literarische übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt/M. Bonn. –
(جيري ليفي: الترجمة الأدبية نظرية جنس فني. فرانكفورت ـ بون ١٩٦٩).

Reiss, Katharina (1971): Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungs Kritik. München. –
(كاتارينا رايس: إمكانات وحدود نقد الترجمة. ميونيخ ١٩٧١).

أزمة الفن التشكيلي

د. كمال عيد

المدخل

على مدى التاريخ البشري تعرّض الفن التشكيلي - مثله كمثل سائر الفنون الأخرى - إلى أزمات وانتكاسات . . ثم انفراجات . ومن الطبيعي أن تكون للحياة الاجتماعية أسباب لهذه التأرجحات التي تطرأ على فن من الفنون، كنتيجة طبيعية أحياناً، أو غير طبيعية أحياناً أخرى. ويدلنا علم «تاريخ الفن»[1] على عديد من الأزمات التي اجتاحت الفن في تواريخ معينة وعلى أسبابها ومسبّباتها .

لعل أشهرها في الفن التشكيلي أزمة تحطيم الصور والتماثيل التي حدثت بأمر من الامبراطور ليون الثالث في النصف الأول من القرن الثامن الميلادي، وهو الحدث الذي أدى مستقبلاً إلى ندرة العثور على آثار لفن النحت البيزنطي. ونقصد بالفن البيزنطي النماذج الفنية التي سادت في الفترة من (٣٣٠ ــ ١٤٥٣) في رحاب الامبراطورية البيزنطية التي كانت عاصمتها القسطنطينية وهي النماذج التي تضمنت عناصر رومانية وشرقية، ويونانية وبلقانية، إلى جانب العناصر الهلينستية والسورية والمصرية .

لعل أعظم انتصار للفن التشكيلي هو ما أسفرت عنه فنون الزخرفة الإسلامية بفلسفاتها، وما تركته من آثار لا تزال باقية حتى يومنا هذا في المساجد ودور العبادة الإسلامية، كجزء هام من الفن مُكمّل لفن العمارة والمعمار الإسلامي. على الرغم من أن فن الزخرفة في حد ذاته هو من الفنون غير المستقلة باعتبار صعوبة قيامه وحده بعيداً عن فن المعمار. ومع ذلك، فإن اللوحات الزخرفية العديدة التي أبرزت التأثر بالعقيدة الإسلامية روحاً وجوهراً، والبُعد عن الترف، وكراهية تصوير الكائنات الحية، والانصراف عن التجسيم تجنّباً للبعد الثالث في الفن الغربي، وكذا أنواع العناصر الزخرفية من هندسية ونباتية وخطية وكائنات حية، كل هذا الزخم بروح الإسلام والعقيدة الدينية قد أدى إلى استمرار هذا النوع من الفنون، واكتسابه خصوصية لا تدانيه فيه خصوصية أخرى.

وبصرف النظر ـ مؤقتاً ـ عن هذه الخصوصية، فإننا نرى أن الفن التشكيلي الحديث ـ والذي بدأ في أرجاء الوطن العربي منذ عشرينيات هذا القرن ـ لم يستطع حتى الآن أن يعثر له على خصوصية تفصح عن فلسفة خاصة به ـ خاصة في أزمتنا المريرة الحالية ـ رغم أن التشكيليين من فنانين وفنانات يُعدّون بالألوف في هذا الوطن العربي (الكبير). فما هو السبب أو الأسباب يا ترى؟؟

إن هذا الموقف المعاصر للفن التشكيلي يفتح أمامنا باب الدراسة والبحث عما نسميه بأزمة الفن التشكيلي. ويبدو لنا أن عناصر كثيرة ومشتركة هي المسببات الرئيسية لهذه الأزمة....... لكننا نحصر أسباب الأزمة المباشرة في مجمل نقاط نحددها فيما يلي:

أولاً: ظواهر التبعية الفنية.

ثانياً: إشكاليات الفكر الفني العربي.

ثالثاً: إشعاعات الفكر القومي في الفن التشكيلي.

رابعاً: فحص السلبيات الظاهرة على مرمى العين.

وسوف نتعرض من خلال هذه النقاط إلى موضوعات ذات اتصالات بالاستعمار في الوطن العربي، التراث والثقافة الإسلامية، التنمية الثقافية والحضارية، الفكر القومي العربي، الفنون والصنائع، الهوية الذاتية العربية... ثم نصل إلى مربط الفرس، إلى لب الأزمة العربية المعاصرة، والتي تشير إلى التخلف الفني ثقافياً وحضارياً، وفشل المشروع العربي.

ظواهر التبعية الفنية

إذا كان عصر النهضة الأوربي قد وُلد في القرن الخامس عشر الميلادي على أكتاف فنون النهضة الإيطالية، فإن محاولات الممارسة ـ ولا أقول النهضة ـ قد بدأت متأخرة جداً بالنسبة لذلك التاريخ في البلاد العربية. فإذا اعتبرنا أن الصحافة هي واحدة من الفنون الإعلامية (بمنطق العصر الحديث)، ومع أن بداياتها كانت قبل بداية الاهتمام بفنون كثيرة أخرى، فإن ظهورها في العالم العربي كان متأخراً أيضاً.

«ونستطيع القول بأن النصف الأول من القرن التاسع عشر قد شهد نشأة الصحافة الرسمية في العالم

العربي. ويمكننا أن نرمز لهذه البداية بظهور صحيفة(جورنال الخديو) في مصر عام ١٨٢٧، ثم صحيفة الوقائع المصرية ١٨٢٨. هذاعدا صحيفة جورنال العراق، ثم ظهرت المبشّر في الجزائر عام ١٨٤٧، أصدرتها السلطات الاستعمارية الفرنسية باللغة العربية لمخاطبة الشعب الجزائري. ثم توالى ظهور الصحف الرسمية في العالم العربي. فصدرت الرائد التونسي في تونس ١٨٦١، وفي سوريا صدرت صحيفة سوريا ١٨٦٥ على يد الوالي العثماني. وفي ليبيا صدرت طرابلس الغرب ١٨٦٦ ثم الزوراء في بغداد عام ١٨٦٩ وفي اليمن صدرت صحيفة صنعاء عام ١٨٧٩ وفي السودان صدرت الغازيتا السودانية ١٨٩٩ أما في الحجازفقد صدرت صحيفة الحجاز عام ١٩٠٨ وكانت الناطق الرسمي باسم الدولة العثمانية»[٢].

يتضح من التواريخ السابقة الإشارة إليها أنه لم تقم قائمة لمعنى أو وظيفة الفن التشكيلي حتى بدايات القرن العشرين. صحيح أنه حدثت بعض المحاولات لترقية الفنون أو الصنائع الفنية في عهد محمد علي، لكنها سرعان ما أُخمدت وأُطفئت جذوتها، حرصاً من العثمانيين من جهة، ومن الاستعمار بشتى أنواعه وجنسياته من جهة أخرى بعد ذلك.

وإذن فقد ولدت الفنون عندنا من أم مستعمرة غاشمة، تضع مصالحها الاقتصادية والسياسية في أول سلم الأوليات، بعيداً عن مفهوم ومضمون كلمة الثقافة أو الفنون.

فماذا كانت النتيجة الطبيعية، والحتمية أيضا لهذا الميلاد المشوّه؟

شعوب عربية مستعمرة تخضع لأحكام الأجنبي سواء كان إنجليزياً أو فرنسيا أو إيطالياً أو اسبانياً. مستعمِر يمنع في الغالب إنشاء المدارس أو دور التعليم، حيث الكتاتيب لحفظ القرآن الكريم هو كل مراحل التعليم في ليبيا المستعمرة الإيطالية، ولا مجال البتة للتعريف حتى بمعنى كلمة الثقافة أو الفن....

«يستشهد د. جلال أمين بالنمط المتكرر في التاريخ العربي المعاصر وذلك من خلال متابعة للتطورات الاقتصادية والسياسية التي تعرّضت لها الدول الكبرى التي سيطرت على مصير الشرق العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى اليوم ولانعكاس هذه التطورات على الواقع الاقتصادي والثقافي في العالم العربي»[٣].

حتى بدايات القرن العشرين لم يعرف العالم العربي معارض الفن التشكيلي، أو معنى اللوحات أو الصور الزيتية (فن التصوير الزيتي). وبدا هذا العالم وكأنه نسى تاريخ الفن الإسلامي القديم الذي ازدهر في سالف الأزمان. ولم يكن الاستعمار يسمح بإقامة دور ثابتة أو حتى مؤقتة للفنون.. اللهم إلا من زيارات وقتية موسمية يفد فيها بعض الأجانب لعرض فنونهم التشكيلية أو المسرحية أو الأوبرالية على جماهير الشعب العربي التي لم تكن تفهم لغتهم ولا حتى فنونهم، باستثناء شعب الجزائر الذي كان الاستعمار الفرنسي يُعد لفرنسته تماماً. ولو عن طريق التلويح بالجنسية الفرنسية.

على هذه الحال، كان السبْق للثقافة الأجنبية المستوردة، والمنقولة نقلاً مؤقتاً إلى ساحة الوطن العربي الواسع الأطراف. وكان من الطبيعي أن تسمح النخبة الوطنية، أو لنقُل النخبة الاستعمارية المساعدة التي اختارها الاستعمار لمساعدته بترويج هذا النوع من الثقافات الغربية لحماً ودماً عن الوجدان العربي، والإحساس الوطني على وجه الخصوص.

ومن هنا فقـدت الثقافة أهميتها، واحتاجت الفنـون إلى مصداقية تُقنع بها الجماهير، وحتى الطبقـة العالية الخائنة من خدمة المستعمرين. إن أخطر ما في هذا الموقف هـو أنه لم يحجز الثقافات الوطنية أو الفنون المحلية أو الشعبية فحسب، لكنه أدى إلى قيام حرب أيديولوجية وثقافية، يجب الاعتراف بأنها كانت أكبر من مستوى العامة ورجل الشارع في ذلك الوقت.

إننا نخلُص من أمثال هذه المواقف في الثقافة والفنون إلى كشف النقاب عن استراتيجية مُبرمجة، تحولت من تدخل سياسي مباشر أثناء فترات الاستعمار إلى تدخل سياسي غير مباشر من جانب القوى الاستعمارية - وفي استعمال لأصحاب السلطات في البلاد العربية - ليصبح الحاكم منهم كالقفاز تماماً، وهو يخفي يد المستعمر.

«يرى هـربرت شيللـر أنه بـدون فرض السيطـرة الوطنيـة على الأوضاع الثقـافية والإعـلامية في دول العـالم الثالث، فإن الثقافة الوطنيةلن تتمكن من النمو والازدهار»(٤)

نشطت دول الاستعمار إلى سيـاسة حجـز الثقافـة الوطنية والفنـون المحلية والشعبيـة حتى لا تنمـو الطبقة الوسطى - والتي كـانت قد بدأت في التعلم بعد انفراج من جانب المستعمـر - على فنون الشعب، وحتى تبقى أسيرة التمتع بالمؤثرات الثقافية الغربية. لم يكن ذلك هو الهدف الوحيد، لأن الاستعمار كان يرمي في الواقع إلى حرمـان الشخصية العـربية من مقـوماتها، مهما كان مستـوى هذه الشخصيـة، وكذلك من بُنيـانها الإنساني وتكوينهـا العقلي ووجدانها القومي، وذلك حتى تـرتمي في أحضان ثقـافة وفنون غـريبة غربيـة سبقتها بحكم التخلف، عن الحرص على حضارتنا، وتوغُّل الغرب في نشر شبكات التسويق الثقافي والإعلامي، واستعراض ما وصل إليه من تقنيات، حتى مع تضادها مع التراث العربي ومضامين الحضارة الإسلامية العريقة.

«يبين (غارودي) في محاضرة له، أن حقوق الإنسان في الغرب كما تبدو في (إعلان حقوق الإنسان والمواطن) الذي صـدر أيام الثورة الفرنسيـة وكما تبدو في إعلان حقـوق الإنسان الأمريكي وفي سواهما لا تعـدو أن تكون إعلانا لحقوق المالكين. فحـرية الإنسان في مجتمع مكون من قوى غير متعادلة، هي في خـاتمة المطاف (حرية الثعلب الحر في أن يسطو على دواجن حرة)»(٥)

هذه الهجمة الاستعماريـة للفنون والثقافة والعلوم، قضت ضمن مـا قضت على رحلات طلب العلم التي كانت نبراساً بين الدول العربية من بغداد إلى القاهـرة إلى حلب ونابلس ودمشق والقدس ومكة المكرمة والمدينة والمغرب العـربي. ففي مجال العلوم استطاع العرب — رغم بعد الشقة والمسـافة الجغرافية وتـواضع المواصلات آنذاك — أن يترابطوا ويتماسكوا، علميا على الأقل. أمـا في الفنون فقد كان تعليمهـا شيطانياً. حرفـة العامل يُورِّثها للصبي ليصبح ماهراً فيها بعد مثل معلّمه ARTISAN لتمتلىء الأحياء الشعبية كحي سيدنا الحسين في الأزهر بأطفـال لم يتجاوزوا سن العاشرة (يُدقـدقون) على سندان بـرقائق من الصفيح يصنعون منها قطعـاً فنية تافهة ليست من الفن في شيء. ومرة ثانية وكأن لم يكن في تاريخنا الفني فن الفسيفساء أو فنون الحلي والزينة.

طبيعي أن الفترة التي نحـن بصـددهـا كـانت تعُج بـالمثقفين العـرب في كثير من البـلاد العـربيـة. لكن. . . . . هل كان لهم، أو لبعض منهم رأي في توجهات أو مقـررات الفن أو الثقافة؟ أنا لا أعتقد بذلك. فقد كانت القاعدة الثقافية هشّة ضعيفة، لا تستطيع أن تقترب من الحاكم أو المندوب السامي الذي كان يضع سياسة الحاكم نفسه.

«ليست هناك وسائل متكافئة مابين المثقفين وما بين من بيدهم الأمر أو اتخاذ القرار وتوجيه المثقفين. وليس هناك توازن لأن القلم لا يمكن أن يقف في وجه الرصاص»(٦).

ومع أن مؤلفيْ الكتاب الذي استقيت منه هذا الهامش يعنيان الموقف الثقافي المعاصر غير المتكافىء. إلا أنني تعمدت إيراده لأدلل على أن الموقف الثقافي الهش لم يتغير، حتى بعد أن حصلت الدول العربية على استقلالها، بل لقد مضى على استقلال بعضها الآن ما يزيد على ثلاثةعقود. فإلى أين يقودنا هذا الموقف؟

إنه يكشف لنا عن وضع (محلك سر) الذي لا نزال نرسف فيه ثقافياً وفنياً. كمايقودنا ـ وهو الأهم ـ إلى حركة يعلو وجهها الكثير من الزيف في الفن، والبعد عن الأصالة. وما هذا وذاك إلا لترويج بضاعة الفن الأجنبية فكراً ولباساً.

«فقد اتجهت الحركات الإصلاحية (نحو الفن) كلها نحو (التمغرب) سواء كان ذلك بتأثيرالمستعمر والمحتل، أم بتأثير المفكرين والمثقفين. وسارت الثقافة العربية كماسارت الفنون نحو عالم آخر، تاركة الشعوب المتحفزة للنهوض لا تدري من أين تسير؟ وكل ما عليها أن تتلقى واجبات جاهزة من المعرفة المستوردة منقطعة عن تاريخها وروحها وتراثها»(٧). وفي إغفال العين عن ماضي الفن التشكيلي العربي الإسلامي، وعن معمار الجامع الأموي وقبة الصخرة والأزهر، وفي غير انتباه للذروة الفنية في جوامع قرطبة وقصر الحمراء ومدينة الزهراء، وكذا بلا اعتناء أو مجرد اهتمامات لنظرة فاحصة إلى الوراء التاريخي المزدهر للفنون التطبيقية التي عمت القرن التاسع الميلادي.

إننا نقطر دماً من العيون، وتورم أجفاننا عندما نرى النموذج الغربي في الفن لايزال هو القابض على وجدانيات الجماهير العربية. وأنه يتغلغل يوماً بعد يوم في صدور أجيالنا، كما يتسرب كلية إلى جذور حركاتنا التقدمية، وأفكار وأساسات النهضة العربية. وكل هذه علامات واضحة على تمركز ظواهر التبعية الفنية في الوطن العربي.

سارت الاتجاهات الغربية في طريق تمغربها. وأكدت ذاتها وطريقها بعودة أوائل المبعوثين لدراسة الفنون التشكيلية في أوربا ـ وبخاصة المصريين منهم. بعدها بدأت الخطة الجديدة للمستعمرين، إذ استراحوا لعرب يروّجون أفكارهم وفنونهم دون تعب أو عناء، بعد أن بهرت الكثيرين منهم الثقافة الغربية الاستعمارية. ليس معنى ذلك أن هؤلاء الكثيرين قد تجردواتماماً من وطنيتهم، أوهم قد نسوا بيئتهم العربية ولسانهم العربي. لكن النتاج الفني لأغلب هؤلاء يشير إلى ولعهم وغرامهم بالفنون التشكيلية الأوربية، وتبعيتهم لمدارسها ومذاهبها أكثر مما يؤكد انتماءهم الفني للوطن، أو للعروبة أو نبضها، أو للقومية العربية أو استشعارها، أو حتى للحضارة العربية، أو للوحدة الكامنة اليوم في نفس كل عربي أصيل.

ويبدو أن الفنانين المصريين الذين أُرسلوا للدراسة في العاصمة الفرنسية باريس قد ساروا على خُطى الخديوي إسماعيل أسير الثقافة الفرنسية ومحطم اقتصادمصر. لا شك أن تيارات الفن التشكيلي التي تعاقبت على دوران القرن العشرين من تعبيرية ورمزية ودادية ومستقبليةوتجريدية ووحشية وتنقيطيةوتكعيبية لها من قوى التجديد ما أكسب طريق الفن التشكيلي الكثيروالنافع من التعبير، وولّد الرائع من وسائل الفن واللون والضوء، وغيرها من أدوات تشحذ الهمم وتنفذ إلى الابتكار. لكن..... هل تمحورت كل هذه الهمم

لترتدي اللبـاس العربي، أو لتدخل نـافذةً إلى مضمون وإطـار لوحة التصـوير الزيتي؟ أوهل سُخّـرت هذه الجهود الفنية الجديدة لخدمة القضيةالوطنيـة التي كانت تجاهد في عشرينيات وثلاثينيات القرن للتخلص من الاستعمار؟

إن القليل، بل والنادر من هذه الأعمال هو الذي اتجه إلى هـذا الطريق النضالي الصعب. لقد بهرت التقنية الفنية الفنانين العرب فـآمنوا بالشكل وجعلوه غاياتهم الكبرى، تاركين واقع الأمـة العربيةومستقبلها في الكثير من الأعمال. ولم تكن النتيجة مُـرضية بطبيعة الحال لشعـوب لا تعرف كثيراًعن الفن التشكيلي، فأبعـدها هي الأخرى ـ بطريقـة أو بأخرى ـ عن أهداف ومضمون الرؤية الوطنيـة، وفي الغالب من الأعمال. لقد كان النقل للتقنية أكثر بكثير من الفكر الفني.

«ولكن النقل والاستيراد والتبعية هما من الأمراض الشائعة في مسيرة هذه الحركة»[٨]

إن أحد أسباب عدم انتشار الفن التشكيلي ـ رغم نضارته وقشرته لذهبية التقنية ـ هو الإغراق في الأشكال الغربية، وابتعـاده عن الإنسان العربي وهمومـه، واستهانته بالتاريـخ العربي الذي يُكوّن تصـادماً في الأساس الفكـري بين الفن واستحسان واستمـلاح الإنسان العـربي له. وتكـون النتيجـةأن يبقى هذا الفن مـرفوضـاً، صعب الفهم والقبول، خاصةفي بيئة عربية بسيطـة التعليم والثقافة. على اعتبار أن الأصالة في الفن هي أحد الشروط الأساسية لقبول مشروعية العمل الفني. وأنّي لهذا العربي الـذي يعيش وسط هذه الثقافة وهذا التعليم (آنذاك) أن يعرف شيئاً عن هذه المذاهب التشكيلية الفنية التي وردت على القارة الأوروبية ثم سادت في مستهل القرن العشرين؟ إن عدم المعرفة بالشيء تؤدي لا محالة إلى الجهل بـه. ثم ـ هل كانت لدينا نحن العرب آنذاك ترجمات لكتب الفنون حتى نستكشف ما يدور حولنا؟

يجب أن نعترف بكل صراحة أن ثقافتنـا اليومية ـ وحتى عصرنـا هذا ـ ثقافة ضئيلـة شحيحة لا تجود علينا بالكثير. وما هو جزء هام من حالة التخلف الفني التي يعاني منها الوطن العربي[٩].

في التجـربة المصريـة للفنانين العـائدين من الخارج، نُحلل لوحـات التصويـر الزيتي، وقطعـا للنسيج، وأعمالاً نحتية يتميز بعضها بالضخامة. فماذا نجد؟

أ ـ اهتمام في الفن التشكيلي ينصب على الشعبيات، وإبـراز البيئة المصرية المحلية البحتة، وهـو ما نستخلصه من عناوين لوحات مثل النورج، الفلاحات، العمل في الحقل، النزهة على حمار، بنات بحري، سياحة، منظر ريفي، فلاحة ترفع الماء.

ب ـ موضوعات تحمل تباشير الفن التجـريدي، والذي بدأت معالمه تنتشر في ستينيات القرن الحالي. وتحمل الأعمال الفنية عناوين: تجريد، الدراسة، سور الأزبكية.

جـ ـ أعمال فنية تُبرز فنون الزينة والحلى، في اعتناء شديد بفكرة التراث الشعبي، على غرار« عقدان شعبيان من سينـاء، عقدان شعبيـان من سيـوه وسيناء، تكـوين، ذات العقـد، ذات الثـوب الأصغر، ذات الثـوب الأزرق، طرحـة، حلى شعبية، علبـة حلى، عقد، عقـد وسوار من سيـوه، فستان من سيـوه، سروال من سيوه، طرحة من أسيوط، فستان من أسيوط».

د ـ أعمال فنيةتُبرز المحلية الصرفة في فن المعمار، مثل: عمارة شعبية من النوبة، منازل والجامع ـ الأقصر، سوق

من قرية القرنة، جامع قرية القرنة، مدرسة قرية القرنة، منازل قرية القرنة. وهي أعمال قام بها الفنان التشكيلي أثناء زيارته للقرية، لكنه غمس نفسه في الإطار الإقليمي دون أن يُلقي نظرة واحدة على مجرى الأحداث السياسية أو الاقتصادية ليُسخّر الفن التشكيلي لخدمتها، بغية إبراز أفكار وطنية أو قومية عليا مثل القومية العربية أو الحضارة أو الوحدة العربية.

هـ ـ أعمال لفنون النسيج على غرار: كليم صوف، قماش مستوحى من الفن الإسلامي، قماش مطبوع من وحي الفن الشعبي. وكلها تؤكد ـ أو هي في الواقع ـ تُعيد عظمة تاريخ الفن الإسلامي في تكرار لا يجد له مكاناً بين الفترة العصيبة التي كانت تعيشها مصر آنذاك.

و ـ أعمال تحمل سمات الطبيعة المصرية، على غرار: طبيعة صامتة، صخور وغدير، المرجيحة، لعبة الحجلة.

ز ـ نتاج في الفنون التطبيقية مثل لوحات: طبق خزف من وحي الفن الإسلامي، أواني خزفية من وحي ما قبل «الأسرات».

ح ـ وفي كَم نعتبره قليلاً إن لم يكن نادراً، نتعرف على أعمال فنية تشير من بعيد إلى الحالة التي كانت بمقدورها أن تبثّ في نفوس المشاهدين لها بذرة القومية العربية، أو الانتماء العربي، مثل: تمثال نهضة مصر، هذه أرضنا، تمثال «لرجال السياسة المناهضين»، الإنسان الجديد، المعركة «كأصداء للحرب العالمية الثانية»، الإصلاح الزراعي، الاعتراض على القنبلة الذرية.

ط ـ أعمال إنسانية مثل الأمومة.

إلا أننا نلاحظ أن فكرة العودة إلى الفرعونية تحتل مكاناً واسعا في أعمال الفنانين المصريين. وكان الأجدرهو استشفاف الواقع العربي آنذاك بدلاً من الهروب في التعبير الفني من حالات ووقائع معاصرة إلى التركيز على تاريخية قديمة، أقل ما يقال عنها أنها كانت تعاكس ـ على أقل تقدير ـ المد المعنوي الذي كنا نسعى إلى تجذيره في نفوس مشاهدي هذه المعارض، أو حتى طلاب الفنون الذين يُعدون أنفسهم للمستقبل.

لقد استفحل أثر التصوير الزيتي بصفة خاصة في مصر أثناء وبعد الحملة الفرنسية التي حملت معها ضمن ما حملت اتجاهات جديدة في الفن التشكيلي (١٧٩٨ ـ ١٨٠١م). ثم تبلورت كل هذه الاتجاهات فيما بعد، سواء بين الفنانين أو في قاعات الدروس الفنية للأجيال الشابة بعد افتتاح مدارس وكليات الفنون الجميلة والتطبيقية... الأمر الذي يؤكد من ناحية أخرى خطأ المناهج الدراسية في الفن، وإهمال الجانب الوطني في التنمية الفكرية والثقافية، إضافة إلى تبعية نظم هذه المناهج إلى مدرسة التبعية الأجنبية المستوردة.

«لنا علم هذا حق، ولكن ليس لنا فن يتكامل مع ذلك العلم»[١٠].

ولما كان الفن ـ أي فن ـ سبيلاً إلى فهم الحاضر المُعاش، ثم استيعابه، حتى يصبح تأثيره طريقاً إلى الأمل في المستقبل، فإن دراسة الأعمال التي تمثل نتاج ما بعد الحرب العالمية الثانية لا تُشير إلى تقدم ثوري ملموس يمس المواطن العربي، أو حتى تسمح له بفرصة التعايش والاندماج في ظلال العروبة أو إيحاءات النهضة العربية. «الحالة الراهنة للفن في العالم المعاصر تجعل منه نشاطاً على هامش الحياة»[١١].

ولا نقصد من خلال دراسة الإنتاج المصري التعدي على هذه الجهود الكبيرةالتي حاولت إنعاش الفن التشكيلي، بل ونجحت كثيراً في ذلك، لكننا نُعني هنا في هذه الدراسة بتجليات أزمة الذات العربية. . . أو بمعنى آخر بأزمة الفنان التشكيلي العربي الذي نراه وقد انساق إلى مدى بعيد ـ ودون أن يدري ـ إلى نقل المبادىء والاتجاهات الفنية الفرنسية وغيرها. «ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذه الحركة ولدت وترعرعت في ظل الثقافة الفرنسية. فالأساتذة في مدرسة الفنون كانوا من الفرنسيين»[١٢].

وعلى هذه الصورة فقد كان ميلاد النتاج الفني التشكيلي ميلاداً أرستقراطياً غربيا يُصوّر القصور ووجوه الشابات، ويمتلىء شكلاً وموضعاً بالنزعتين الأوربية والأرستقراطية المصرية. بل لعل هذا النهج قد أدى مستقبلاً إلى توجيه رغبة المشاهد للمعارض الفنية في مصر إلى اعتبار حياة الأغنياءوالقصور ومشاهدها، هي حياة ومنهج الفن التشكيلي. ومن هنا تبرز الفجوة أو لنقُل الأزمة في الذات العربية. مما لا شك فيه أنه بقدر ما أفادت المدرسةالمصرية تطور الفن التشكيلي بتقنيات فنية وأوربية رائعة، فإنهاقد بذرت واحدة هامة من بذور أزمة الذات العربية عند الإنسان العربي المعاصر.

«وجمعية محبي الفنون إذ ترأسها محمود خليل، كان هذا كافيا لمعرفة مسار هذه الجمعية واتجاهها. ولقد صرح مرة وهو يفتتح معرضا مصريا في باريس: (إن هذا الفن الحديث الذي يتطلع نحو الغرب موليا ظهره لخمسة عشر قرنا من الأشكال التجريدية والهندسية والأحلام الشرقية سوف يستلهم دائماً من مصادر فرنسية. وأن أعمال النحات مختار ولوحات محمود سعيد هي شاهد على ذلك»[١٣].

إنني أُرجع الظاهرة المصرية في الفن التشكيلي، إلى أن الفنانين لم يُرتبوا، أو هم لم يهتموا كثيراً بترتيب المجال النفسي للمكان أو للواقع الذي كانوا يعيشون فيه، بل لعلهم أحسّوا بامتداد إقامتهم في العاصمة الفرنسية. وكان الأجدر بهم اكتشاف طرق علمية في الفن لإحداث التكامل بين العلم والفن، والتطابق بين الإبداع والمجتمع وواقعه، بدلاً من الإغراق في ذواتهم، يؤيد وجهة نظرنا هذه أن الفن هو كَيْف الحياة. . . الحياة العربية لا الحياة المصرية ولا الحياة الفرنسية. وهو ما يشير إلى إقليمية ضيقة فارغة النظرةلاترى إلى الأمام كثيراً.

«إن الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمةتنتج النماذج الثقافيةوعلى الحكومات المحليةفي دول العالم الثالث أن تقوم بتقليد هذه النماذج وتكييفها طبقاً للواقع الوطني. . . . كما تقوم الحكومات المحليةبخلق المناخ الثقافي المناسب والشروط الاجتماعيةوالفكرية الملائمة لتغلغل الأنماط الأجنبيةفي الثقافة والقيم في ثوب لا يكشف حقيقتها بشكل سافر»[١٤].

وأليس أدل على هذه الحقيقة المُرّة، احتفاظ وزارة الثقافة المصرية بمتاحف خاصة بعد شرائها للوحات هؤلاء الفنانين من المال العام؟

لعلني أجد وجه شبه لحالة التبعية الاستعمارية هذه في فن آخر هو فن الأوبرا. ففي ١٧ نوفمبر من عام ١٨٦٩م تم افتتاح قناة السويس، حيث تلاقت مياه البحرين الأبيض المتوسط والأحمر لأول مرة في التاريخ، وعلى يد الهندسة الفرنسية (المهندس فرديناند ديلسبس)، في عهد الوالي محمد سعيد بدأ المشروع الكبير، ثم تم افتتاح القناة والأوبرا المصرية معاً في عهد الخديوي إسماعيل. هذه الأوبرا التي تم العمل في إنشائها بصفة

عاجلة لضيوف إسماعيل وعلى رأسهم الفاتنة أوجيني امبراطورة فرنسا، وهي نفس الأوبرا التي احترقت في سبعينيات هذا القرن في وسط مدينة القاهرة.

«لم تنشأ الأوبرا لغرض فني أو ثقافي خالص لوجه الله والوطن، ولم يكن الشعب المرهق المكدود في جملته يعتبر أن مثل هذه الأوبرا ضرورة لحياته آنذاك، بل لم تخطر أساسا على باله، وربما لم يسمع عنها من قبل»[١٥].

دليلنا على انفصال العلوم عن الفنون، والتي بدت كمزاجية ذاتية، هو رهن هذه الدار «دارالأوبرا»، والتي تُمثل ـ وحتى اليوم ـ قومية كل بلد في العالم المعاصر.

«ثم رهنها إسماعيل بعد ثمانية أعوام لأحد الإيطاليين ويدعى «إيفانجيل كيلولو» مقابل تسعة ملايين وثلاثة وسبعين ألف جنيه بوثيقة سُجلت في المحاكم المختلطة في ١٧ مارس ١٨٧٧»[١٦].

ظل الاستعمار القديم والجديد يفعل فعله في فرْض التجزئة على البلاد العربية واحدة بعد أخرى منذ بداية القرن التاسع عشر الميلادي.. أي قبل مرحلة بدء ظهور الفنون التشكيلية والفنون الأخرى. «إن كل دولة استعمارية، ولا سيما بريطانيا وفرنسا، سارعت إلى تقسيم وتجزئة مناطق نفوذها إلى ما استطاعت من أجزاء... الأمر الذي جعل الوجود الاستعماري والتجزئة مرتبطين ارتباطاً عضوياً»[١٧]. فأصبحت الدولة العربية الواحدة تحت قبضة المندوب السامي الذي كان المرجع الأول في إدارة كل الشؤون السياسية والاقتصادية، وبخاصة الشؤون الثقافية. «كما سعى إلى إضعاف الفكرة القومية والهوية العربيةالتي لا يجسدها أمثال هذه المعالم المادية الملموسة، وشجّع دعوات مشبوهة كالفينيقية والفرعونية والبربرية، وغذّى الخصوصية القطرية بمسوّغات بعضها من الماضي البعيد، وبعضها من الماضي القريب، وبعضها من الطبيعة أو الثروة، وبعضها من الملامح الاجتماعية أو النفسية»[١٨].

اعتبر الاستعمار التركيز الثقافي من أهم وسائله لدحر الإنسان العربي، ثم جرّه إلى الثقافة الاستعمارية جرا عبر الفنون واللغات الأجنبية، وغيرها من خطط مشبوهة ومقصودة ومتعمدة «وعلى صعيد الثقافة حارب الاستعمار الفرنسي في المغرب العربي والمشرق العربي التاريخ العربي وشوه وقائعه(بالمستشرقين)..... وكافح اللغة العربية، باعتبارها روح الأمة ووعاء فكرها، وناهض الدين الإسلامي بوصفه رابطة معنوية عظيمة، وقربى عاطفية وعقلية... ونشر دعوات إلى العالمية ليفقد العرب مقومات شخصيتهم الثقافية وأصالتهم الحضارية... وضرب فكرة الوحدة. وفي مصر أشاع الاحتلال الانجليزي النظرية القبطيةالفرعونية في القوميةالمصرية وفي الكيان المصري.... وحض على استعمال الحرف اللاتيني في الكتابة بدل الحرف العربي لملاءمة حاجات الحضارة الحديثة»[١٩].

إن أخطر النتائج مهّد لها الاستعمار طويلاً، هو إبرازه لحكام الدول العربية اختلافات مستويات التطور العلمي والاقتصادي والثقافي في كل دولة عربية (وما هو أمر طبيعي)، ليُخيفهم من فكرة الوحدة العربية. والاستعمار بهذا الادعاء غير الصحيح ـ ولو نسبياً ـ والمنافي للمنطق منافاته أيضاً للتطور التاريخي، قد نال من حقيقة الفكرة القومية، وشوّه أبعادها وحسناتها ومستقبليتها، بعد أن بث سُم تفريق الدول العربية عن بعضها البعض، وفي ادعاءمنه للمحافظة على كيان كل دولة على حدة، وعلى تميزها الثقافي، أو لنقل انفصالها الثقافي عن كل ما هو عربي ووحدوي. «إن طبيعة التجزئة الحالية للوطن العربي، ومحتوى خيارات النخب الحاكمة

في التنمية الاقتصادية والتقنية، ومفهوم كل منها للأمن القومي، لن يُتيح في هذا المشهد لأي قطر عربي أن يكون قادراً على تحقيق نسبة معقولة من الاكتفاء الذاتي في استهلاكه والمناعة في أمنه واحتياجاته الثقافية والاستقلالية في اتخاذ قراراته الأساسية»[٢٠].

تصل أعمال الاستعمار في العقدين الماضيين إلى نوع من التحدي الثقافي والتقني. صحيح أن هذا التحدي غير محسوس بطريقة مباشرة، خاصة عند طبقة أنصاف المتعلمين، لكنه قد يكون مستشعراً عند طبقات أخرى أكثر تعليماً وثقافة. والمشاهد أن الاستعمار الجديد يستعرض ضمن ما يستعرض تفوقه التقني في عالم الاتصالات[٢١] ليفرض ثقافة أجنبية واستعمارية موجهة في غير شرف أو ضمير، «وفي غياب مشروعات حضارية قومية، وفي غياب حرية الإبداع والتعبير والتنظيم، فإن المواطن العربي سيكون مهيأً لاستقبال ما يتساقط عليه من مواد إعلامية وثقافية خارجية، بخاصة إذا كانت جيدة الإنتاج والإخراج»[٢٢]

إن الشركات الاستعمارية المتعددة الجنسية تقوم اليوم بمهام الاستعمار وفق التخطيط الاستعماري الحديث لتُغذي المعارض ومؤتمرات الفنون، ولتساعد على انتشار البنى الأساسية للاتصال، وتسهيل تبادل المواد الثقافية والتعليمية والتربوية والكتب والأفلام السينمائية. «وعلى الرغم من الدور الكبير الذي قامت به هذه الشركات في توسيع نطاق المرافق اللازمة للتنمية الثقافية والاتصال والإعلام، إلا أنها تهدف في الأساس إلى توسيع التبعية الثقافية والأيديولوجية في دول العالم الثالث، وعدم المساواة بينها وبين الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة»[٢٣].

إشكاليات الفكر الفني العربي

ليس المقصود هنا التعبير عن وجود إشكاليات في الفكر الفني العربي، بقدر تفسير خصوصية هذا الفكر، والتي تختلف اختلافاً جوهرياً وبيّنا في النشأة والمضمون والشكل والجوهر، عن الفكر الفني الغربي.

«إذا كان الإسلام قد أوضح منطلقات فلسفة الفن العربي، فإن معالم شخصية هذا الفن قديمة عريقة»[٢٤]. من الطبيعي أن الدعوة إلى الإسلام قد خصّت الفن التشكيلي بخصوصية ذات طابعين، روحي وعقلي. جعلته لا يستند في فكره إلى ما سبقه من فنون كانت لها الغلبة والانتشار. ففي العهد الأموي «لم يكن له (الفن) أن يأخذ مباشرة من أصولة القديمة المتمثلة في الفن الرافدي. بل أخذ من الفنون التي كانت سائدة في منطقة الإسلام الأولى، وهي سورية والعراق، حيث كان الفن البيزنطي في الأولى والساساني في الثانية منتشرين»[٢٥]. بمعنى أن الفكر الفني العربي استوعب ازدهار الفن السابق عليه في حضارات مختلفة مضت، لكنه أضاف إليه خصائص جديدة مبتكرة غيّرت تماماً من شكل ومضمون فن الحضارات السابقة «وإذا كانت العمارة الإغريقية قد اقتصرت على طرق ثلاثة فقط هي الدوري والأيوني والكورنثي، ثم إنها كانت مُكرّسة فقط لوظائف محددة، القصر والمعبد والأغورا، فإن طرز العمارة في الفن الإسلامي كانت متنوعة لا يمكن تصنيفها إلا ضمن نطاق التقسيم الجغرافي أو التاريخي، وهكذا كانت ذات أنواع عديدة مما يدل على قوة الإبداع فيها»[٢٦].

ومن الطبيعي أن يستهوي هذا الإبداع الجديد، الملهم بكتاب الله عز وجل، والملتصق بالدعوة المحمدية التصاقاً عضوياً، العديد من الفنانين العرب والمسلمين آنذاك، يشدّهم في هذا الفكر الفني العربي عناصر الجديد،

وليحققوا هواياتهم في الفن على معمار المساجد والمآذن وفنون الخزف وفن كتابة المخطوطات. وكان كل ذلك دليلاً «على وفرة المصورين وتعدد أساليبهم ضمن وحدة الفن العربي ووحدة خلفياته الجمالية»[٢٧]. الأمر الذي يشير إلى وجود جماليات للفن العربي الإسلامي. على اعتبار أن هذه الجماليات تختلف اختلافاً كبيراً عن جماليات الفنون القديمة عند الفن الصيني أو الفن الهندي. صحيح أن الكسندر جوتليب بومجارتن[٢٨] قد فجر في عصر التنوير الألماني أصول علم الجمال والجمالية AESTHETICISM أثناء محاضراته في جامعة فرانكفورت، وضمنها كتابه الذي لم يُكْمله والمعنون AESTHETICA. إلا أنه وضع في كتاب آخر له بعنوان «تأملات MEDITATIONS» لأول مرة معنى مصطلح «AESTHETIK» كدلالة على فلسفة الفن والجمال.

إن الفلسفةاليونانية القديمة تشير إلى اللفظة اليونانية « AESTHÉSZISZ » بمعنى «الجمالية»، وهي وعي الذات الاستبطاني أو ما نسميه حديثاً «الإدارك بالترابط APPERCEPTION» وإذن، فجمالية الفن قد خرجت من تحت عباءة الفلسفة اليونانيةالقديمة منذ عصر أفلاطون (٤٢٨ ــ ٣٤٧ق. م) ومروراً بمدرسة الجماليات التي افتتحها اليوناني هيراكليديس بونتيكوس[٢٩]، أرسطو ARISTOTLE[٣٠]. أفلوطين PLOTINUS[٣١] ومن جاء بعدهم.

ما من شك أن الموضوعات في الفن التشكيلي العربي قد اختلفت تماماً عن موضوعات الفنون الأخرى في الفنون التشكيلية الغربية. ومن المؤكد كذلك أن تلك الموضوعات العربية قد حملت معها علم جمال عربي اتسمت به هذه الفنون العربية. لكن سوء الطالع لم يتح الفرصة لتفسير هذه الجماليات العربية، أو لإلقاء الضوء على الفكر في الفن العربي والإسلامي. أن أكثر الباحثين في الفن العربي قد ركز الجهد على تناول الدراسات التحليلية أو النقدية للفن التشكيلي، ودون نظرة عين إلى القيم الفلسفية الجمالية التي حملها إنتاج هذا الفن «ولكن لابد أن نستثنى الدراسات الأخيرة التي قام بها كل من أوليج غرابار، الكسندر بابادوبولو* والتي تصدّت إلى القيم الجمالية في الفن العربي، فكانت مصادر لعلم الجمال العربي»[٣٢].

يهتم الفكر العربي بالمنظور الروحاني. فكلنا من خلق الله سبحانه وتعالى، الإنسان والحيوان والنبات والجماد. وهو وحده الخالق الجبار الفنان في خلقه. وعليه، فإن نظرة الفنان إلى كل هذه المخلوقات تنفذ عبر عين الله عز وجل. بمعنى أن تصبح رؤية العين للفنان تابعة وفي المستوى الثاني بعد رؤية المولى العظيم. ومع أن هذا التصور للتفسير يصبح لا عقلياً عند الممارسة الفنية، فإن حرية الفنان تكون مكفولة في التحوير والتشكيل، لأنها تتم لا محالة بإرادة الله إيماناً وفعلاً وتحقيقاً من خلال المنظور العقلي.

مثل هذا الاهتمام في المنظور الروحاني لا نجد له أية آثار في الفكر الفني الغربي، الذي لا يعرف غير العقلانيات، ولا تقوم حسابات الفن فيه إلا على الأبعاد والمقاييس، والقواعد والأحكام الرياضية الفيثاغورثية.

لم يأبه الفنان العربي بابتعاده عن فن النحت الذي يُجسّد البُعدالثالث، لكنه أفنى نفسه ليجد طريقاً أخرى للخلاص في الزخرفة الإسلامية التي نأت عن تصوير الكائن الحي بمختلف أنواعه، فضمّنت الزخرفات المختلفة والمتشعبة اختلافات ظاهرية في الأشكال، أدى إلى تآلف حقيقي في الجوهر والمحتوى.

لا شك أن فنون الإسلام تأثرت بجوهرالعقيدة الإسلامية التي وجهها القرآن الكريم والسُنة [٣٣]. ومع أن الحضارة الإغريقية تمثل نمطاً رائعاً من أنماط التفكير في الفكر الفني اليوناني القديم، إلا أنها تختلف ــ إن

لمتقصِّر - عن مجاراة الفن العربي والفكر فيه «هذا يدل دلالة بالغة الأهمية على أن التأثير الهيلنستي في الفنون العربية لم ينفُذ إلى الروح العربية»[٣٤].

هذه الخصوصية في الفكر الفني العربي تؤكد أصالة هذا الفكر، بصرف النظر عما يشاع ويُقال عنه. لأن النظرة النقدية الميكانيكية لا تعتد بروحانية هذا الفكر، ومن هنا يصبح الأمر والاختلاف مفهومين.

لقد تعرضت هذه الخصوصية إلى الطمس أثناء حكم العثمانيين الذين كانوا يقاومون كل تقدم عربي، ليشجعوا الفن التركي على الانتشار والرواج. إن هذه المرحلة التي عكست ــ ولفترة طويلة من الزمن ــ محاولات طمس معالم الفكر الفني العربي وإحلال فكر لفن تركي مكانه أو بدلاً منه، قد اضطرت العرب تحت ضغط دكتاتورية الإمبراطورية العثمانية العجوز إلى البُعد عن ثقافتهم العربية، بعدهم عن الثقافة التركية المرفوضة.

وإذن، فقدتقابل العرب والفنانون العرب مع مشكلات تاريخية عويصة، ساعدت على تقهقر الفن الإسلامي والعربي على السواء، ونتيجة لذلك فقد ضعُف الفكر الفني في الفنون العربية، بما أوصل إلى حالة «الإشكالية» في العصر الحديث.

ومع ذلك، فلا بد لنا من الاعتراف بأن الفكر الفني العربي لم يكن مهزوماً في يوم من الأيام. صحيح أنه تراجع نتيجة ظروف تاريخية أو سياسية، لكننا لا نزال نجد له تعبيراً محدداًودوراً مرموقاً في العصر الذهبي للحضارة الإسلامية. وهو ما يشحذ الهمة اليوم للنهوض من جديد إلى عصر جديد نُحيي به الثقافة العربية الإسلامية حتى لا تفقد هويتها أو أصالتها التاريخية.

لكن دور الإحياء هذا، هو مشكلة عويصة قائمة بذاتها، ولعل هذه المشكلة هي أحد الأسباب للنكوص الذي يعتري ويعترض طريق التجديد في الزمن المعاصر. وهو موقف يفرض علينا كماًهائلاً من التخطيط بعدالبحث والدراسة، في استعراض للتراث الفني، وفي تدقيق شديد لمؤثرات جديدة رافدة دخلت عصرنا في سرعة وقوة شديدتين، فبروز عصر التكنولوجيا بإكسير الحياة والثقافة يفرض علينا معالجات ذات طابع خاص، لا نقف فيه عند التراث أو الفن التاريخي القديم - حتى ولو كان جليلاً - وإنما نُكيّف هذا الفن ونعصره ليوافق متطلبات العلم والتكنولوجيا.

«أما الثقافة العربية الإسلامية على نحو ما نجدها اليوم في البلاد العربية، فما نعرفه عنها لا يعدو أن يكون من باب الحدس والتخمين والمشاهدة العفوية والتحليل الجزئي»[٣٥].

إذن، كيف تتم عملية التعصير؟

من المؤكد أن الفن العربي، ومعه الثقافة العربية يتعرضان لغزو واستلاب ثقافي وفكري بمساعدة من التكنولوجيا المعاصرة «فالحضارة العلمية التكنولوجية التي تغزونا ليست حضارة نزيهة أو حيادية. إنها تحمل معها ــ كما قلنا ونقول ــ كثيراً من قيم الحضارة الغربية، وعلى رأسها قيم مجتمع الاستهلاك والبذخ والمجون والسيطرة. بل تحمل معها بذور التشكيك في القِيَم، وكذا انحلالها وزوالها»[٣٦].

تتناول عملية التعصير أول ما تتناول التراث العربي الإسلامي في الفن. ولما كان التراث العربي الإسلامي تراثاً عالمياً وفوق مستوى الشبهات - أو قابلية الخوض فيه - فإن موقفه المعزّز هذا يفصح عن وضوح هويته عبر

العصور المختلفة. إنه لمن المتفق عليه في كل آن ومكان أن التراث الفكري والديني عندنا يعني الأخلاقيات عند المسلمين، والإيمان بالله، واحترام الذات، والتضامن الاجتماعي والإنساني، ومحاربة الأنانية والفردية، وغير ذلك من مقوّمات المجتمع الإسلامي. فإذا نظرنا إلى التراث الغربي وإلى ملامحه، فإننا نضع اليد على النقيض تماماً، حيث الأنانية والأثرة والعزلة الباردة واللاانتماء والصقيع اللاإنساني. وعلى حد قول «هوبز Hobbs»[٣٧] «الإنسان ذئب على أخيه الإنسان».

إن من أهم عناصر الفكر الفني العربي في تراثنا «الموازنة السليمة بين الحرية الفردية من جانب، وبين الحرية الاجتماعية وحقوق الشعب من جانب آخر»[٣٨]. والاهتمام هنا من شأنه أن يعود على القطعة الفنية بالانسجام harmony الذي هو ميزة أكيدة وصائبة من مزايا الفن السليم. إذ أن من شأن هذا الانسجام أن يبلور قضايا هامة في الفن، مثل تحرير الإنسان من الاستغلالين الاقتصادي والاجتماعي عملاً بمبدأ الإسلام، كما ينير طريقاً إلى فكرة الشورى، ونعني بها جانب المشاركة في العصر الحديث، كمايقود إلى أشكال عديدة ومتنوعة من العدالة والمساواة، وينير المشعل إلى تقديس واحترام العلم والعلماء».

يتعرض التراث - رغم نبعه الإسلامي الحر - إلى بعض المغالطات التي تتهمه بمحاربة الفنون والآداب في استناد لبعض آيات القرآن الكريم. «ومن الأحاديث التي تروى في هذا المجال - لعن الله المصورين، يقال لهم يوم القيامة أحيوا ما خلقتم»[٣٩]. إن العلة في منع التصوير والكائن البشري الحي لم تكن ترجو أكثر من إبعاد العرب والمسلمين عن الوثنية وعبادة الأصنام التي كانت سائدة قبل ظهور الإسلام. لكن التراث الإسلامي ذاته ليس فيه ما يشير إلى حظر أو عدم اقتراب من النشاط الإنساني ولا حتى الترويحي الترفيهي. وكل ما خرج علينا من آراء ورثها التراث ظلماً وبهتاناً، ما هي إلا نزعات مفرطة وحادة تنتمي إلى المتشددين في الدين الإسلامي.

إن موقف الفكر الفني - وخاصة في الفن التشكيلي - يجتنبه الكثير من الغموض، بل والضبابية إن شئت أن تقول. يذكر د. زكي نجيب محمود «ان تراثنا في الفن التشكيلي يرتد إلى الماضي السحيق - كالفن الفرعوني بالنسبة للفنان المصري - فلا يكون مُلزماً لبعُد المسافة التاريخية»[٤٠]. وإذا كان زكي نجيب محمود يسمح إلى حد باستلهام النحات محمود مختار للفن القديم (والمقصود هنا هو الفن الفرعوني)، فإننا لا نجد في هذه العودة إلى القديم إلا تكريساً للنعرة القومية، التي تعود بالفنون إلى حظيرة الماضي في الفكر والفن، حتى ولو بدّلت وغيّرت باستعمالها تقنيات العصر الحديث.

إن المشكلةالمصيرية التي يرسف فيها وطننا العربي اليوم أكبر من هذا الاستلهام للماضي، بل لعلها تصير إلى ما سماه «محاولة التوفيق بين تراث الماضي وثقافة الحاضر - أو قُل بين تراث الماضي وثقافة الغرب في حاضرها وماضيها على السواء - أقول إن محاولة التوفيق بين هذين الظرفين مشكلة بالنسبة إلى كل مجتمع متطور»[٤١]. ومع ذلك، فإنه يعود في نهاية دراسته القيّمة إلى اقتراح الأخذ «بطريق فريق ثالث ينشد الجمع بين الطرفين في مركب واحد بقدر ما يستطيع إلى ذلك من سبيل»[٤٢].

ونحن نرى أن إشكاليات الفكر الفني العربي تتأرجح عادة منذ القديم بين الطريقين التقليديين الشائعين... التراث أم المعاصرة؟ بل الواقع هو أننا نشعر بهوة سحيقة بعد محاولة الاستعمار طمس معالم ثقافتنا وتراثنا. وهو ما نرده إلى حالة نفسية وصلت إلى ذروة العقدة التي تتطلب حلاً نفسياً وجذرياً.

كما أننا نخاف من لفظة «المعاصرة» والتي تحمل في طياتها التقنيـة المتقدمة للفكر «والانتلجانسيا». «وإذن فخصوصية إشكال الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر كامنة في كون العرب يمتلكون تراثاً ثقافياً حياً في نفوسهم وعواطفهم وعقولهم ورؤاهم وذاكرتهم وتطلعاتهم، في صدورهم وكتبهم. . تراثاً هو من الحضور وثقل الحضور على الوعي واللاوعي بصورة قد لا نجد لها نظيراً في العالم المعاصر»(٤٣).

لا يكفي العرب اليوم أن تكون فنونهم نقلاً أو مسخاً أو تقليداً للفنون التشكيلية الغربية، خاصةوسط تيارات تشكيلية وُلدت في سبعينيات القرن الحالي، حتى وإن أُطلق عليهـا تيارات عصرية. لكننا نراها ـ من وجهـة نظرنا ـ تيارات منـاهضة للعقل العصري الـذي يعيش وسط التقـدم التكنولوجـي والفضائي المعاصر، حتى ولو كـان عقلاً أوربياً. فما بالك إذا ما كان عقـلاً عربياً يحمل مشكلاته القوميـة والعربية وآفاق وحدة عربية بين شرايين المخيخ؟

انطلقت هـذه المناهضـة للفن التشكيلي الأوربي في أكتوبـر من عـام ١٩٧١م بما أطلق عليه «الفن المعـدم ART POVERA». وأقيمت لهذا الفن معارض في لندن، نيويـورك، برن، أمستردام، ديسلدورف، أوسلو وفي بـاريس، ثم جاء فن «الحرفيـة LITERALITY» أو فن تفسير المعنى الحرفي. وتبعـه فن «الأشكـال غير المشكلة» DEFORMED FORMS ، وحسب تعبير «ليبارد» Lippard «ليست صوراً تشكيلية وإنما قوالب متعفنـة»(٤٤) ثم تعـاقب على الفـن التشكيلي الحديث «فن المستحيل» IMPOSSIBLE ART ، ثـم فـن «الأرض أو التربة» LANDART. وكلها خليط من الخامات في الفن التشكيلي بلا حدود أو مقاييس.

في شهر أكتـوبر من عام ١٩٧١م اشتركت خمسون دولـة أوربية وآسيويـة والولايات المتحدة الأمـريكية في «بينالي باريس» الذي حـدد اشتراك الفنانين بما لا يزيد عن سن الخمسةوالثلاثين عامـاً، لعرض لوحات تعبر «فن الحد الأدنى» MINIMAL ART :

هـذه خلاصـة مقتضبة عن مسيرة الفن التشكيلي في العـالم الغربي المعـاصر، وهو مـا يتضح منها أن بنـاء الثقافة والفنون الغـربية بعيد كل البعد عن عالمنا العـربي، لغة ونهجـاً وأسلوباً وابتكاراً. ولـدينا من الشجاعة ما نقـول بأن بناء الثقـافة والفنـون الغربية قـائم على غبن العرب «وعلى إقصـاء تعسفي لدور الثقـافة العـربية الأساسي في التاريـخ الثقافي العالمي»(٤٥). وحتى ذلك التراث الفني والإنساني العربي قد تبدل عند الأوربيين بما أضافوه إليـه من تقنيات وتشويهات في العصر الحديث، رغم أن حضور وفعـاليات هذه الثقافـة العربية في ثقافات وفنون الغرب هو حضور مؤسس وبنّاء، وليس حضوراً هامشياً أو فرعياً.

وهنا، نصل إلى المطلوب منا. . .

ليس المطلوب أن نقف على مشـارف التراث الفني أو على أطلاله لننعيـه، خاصة وأن هذه الأطـلال مليئة بالكنوز الفكرية العربية. إن علينا الغـوص في أعماق بحر التراث باحثين عن اللآلىء كما كان يفعل الكويتيون الأصلاء قديما. كما أنه ليس من المطلوب منا أن نلهث وراء الفن الغربي الـذي يتبدل سوءاً يوماً بعد يوم بحكـم الآلية وألمعيـة التقنيات واكتشافـاتها. كما أنه ليس من المعقـول ولا من المفيد ـ بعـد أن عرفنا الحقيقـة المرة ـ أن نقف في وضع ثابت جامد.

إن إعادة بنية الفن العربي المعاصر، هي الطريق الأوحد والأمثل، وفي ابتعاد عن حالة الاضطراب التي تنتابنا هَوَساً، والمتعلقة بفروقات انقطاع وعدم اتصال بين تاريخنا الثقافي والتاريخ الثقافي العالمي. ثم علينا بعد ذلك الصعود إلى سُلم التمسك بالفكر الفني العربي وسط بنية جديدة، ليصبح الفن التشكيلي بداية فعلية وعصرية للثقافة العربية القومية، وكذا الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارهما الدافع الأساسي للشخصية العربية والوحدة العربية.

أن نتحرر من فنون الغرب، يعني أن نضعها تحت مجهر البحث والتحليل الدقيقين في كثير من العقلانية، ودون رفض هذه الفنون كلياً. صحيح أن الفكر القومي يتعرض لمشكلات إقليمية هو الآخر، لكن تفسير ذلك ومناقشته سيكون نصيب المحور التالي بإذن الله.

الفكر القومي في الفن التشكيلي

نقصد بالفكر القومي في الفن . . . الفكر القومي العربي الذي سار على طريق غير سَوِي، نتيجة عدم إتاحة الفرصة لهذا الفكر للنمو أو للتقدم خطوات إلى الأمام. وهو ما كان من آثاره تراكم الظواهر الثقافية لأزمة الذات العربية . . . تلك الأزمة التي لا تزال في مجال دورانها . . . كطاحونة الهواء.

يتنازع الفكر القومي عوامل شتى، تنتمي في مجموعها إلى نزعات وأيديولوجيات متناقضة، بعضها وارد من الخارج ومستورد وجاهز للنزاع والفرقة، والبعض الآخر داخلي عريق مُستثار. لكن هذه العوامل جميعها تظهر وقد غلب عليها التنافر والصراع. وكلها ــ في غالب الأحوال ـ تمثل ظاهرة من ظواهر التجزئة وتقسيم الأمة العربية، وتشجيع التفتتات. هذا على نطاق العمل السياسي.

إذن . . . كيف كان حال الفكر القومي في الفن التشكيلي؟

إن أخطر الهويات التي تعارض الهوية القومية هي الهوية القطرية. نشأت هذه الهوية كنتيجة طبيعية للتقسيم الاستعماري للدول العربية، وبدا الوضع القطري للفنانين التشكيليين ــ خاصة بعد الاستقلال السياسي ـ وكأنه قمة الانتصار ونهاية المطاف. وتحولت الهوية القومية في الفن إلى صراع وتسابق ـ غير شريف أحياناً كثيرة ـ وفي ارتكاز على الثروة، أحد العناصر الهامة في إبداع الفنون.

واستناداً إلى إحساس بمركب النقص، سارعت بعض الدول العربية إلى إقامة المعارض، وإلى إرسال المبعوثين إلى أوربا لدراسة الفنون التشكيلية بمختلف فروعها وتخصصاتها الدقيقة، ولم تستطع الدول العربية الفقيرة الدخول في هذا السباق.

وتمادى الحكام العرب في تأليه ذواتهم، وتسخير الفن التشكيلي لرسم شخصياتهم بمئات بل بآلاف اللوحات الزيتية وأحياناً التماثيل بفنون النحت. وما كل هذا وذاك إلا نعرة إقليمية تشد من عجلة الوحدة العربية إلى الوراء. وزاد الطين بلة حينما سعت بعض الحكومات العربية ـ وبإيحاء من السلطة ــ إلى إصدار الكتب الفنية والمصورات التي تشيد بالنظم القطرية والبغيضة، وتقلب الباطل حقاً، تغريراً بالنشء، وإهداراً لقيمة الفن والفنانين . . الأمر الذي أفسد كل مخططات الوعي القومي التي كان بالإمكان تطويرها لتعبيد الطريق إلى وحدة عربية شاملة . . . لا يصبح الفن التشكيلي فيها إقليمياً أو مصرياً أو عراقياً، وإنما ليصبح

فناً تشكيلياً عربياً، يتعامل فيه الفنانون العرب مع أفكار قومية عربية تفعل فعل السحر في نفس كل عربي أياً كان مكانه الجغرافي.

من الطبيعي أن يكون لكل قطر عربي مميزاته وبيئته وخبراته في الفن، والتي سوف تختلف بطبيعة الحال عن القطر العربي الآخر معالجة وإبداعاً. هذا أمر مقبول ومُسلم به. لكنني أعني هنا الأفكار الكبيرةفي الفن، والتي تؤدي ــ من خلال الأعمال الفنية ـ إلى توحيد في اللغة الفنية والأسلوب العربي، واللُحمة الواحدة عند التعامل مع المشكلات الفنية الكبرى، والتي تُصور مشكلات كبرى للوطن العربي قاطبة. فمشكلة الغزو الثقافي الأوربي والأمريكي تجتاح الوطن العربي كله بلا استثناء عن طريق الأقمار الصناعية، وتقتحم هذه الإنتاجات الثقافية وغير الثقافية مخادع زوجاتنا وبناتنا وأولادنا في غير حياء، فتصبغ أجيال الشباب العربي بمسحتها الملونة البراقة والمقصودة، تفتيتا لوعي الشباب، وحداً من همه وثقافته ودينه ورؤيته. إنها تنقل له ــ رضى أم لم يرض ــ نماذج الفكر الاستعماري الغربي، الذي يقذف به ناحية الانطواء، ويوقعه فريسة الغربة. . . . . ألم يكن العرب أقدر على التخطيط لفن قومي عربي يحفظ عليهم ماء الوجوه؟ ويقي شبابهم من هذا التردي؟

والآن، نرى أن لكل بلد عربي فنا تشكيلياً يكاد يكون خاصاً به، لا يُشابه فيه فن البلد الآخر، تماماً كما تختلف حلقات واتصالات التبادل الفني والثقافي في كل قطر عن الآخر. ففي التعليم الفني يرسل البلد العربي أبناءه وبناته إلى بلد مستعمره الأول، لتتواصل الفكرة الاستعمارية على طريق الفن، وليعود مبعوثوه ومبعوثاته وهم يحملون ماضي وتراث الفنون الغربية، والذي يمثل المستعمر الذي رحل إلى غير رجعة أصدق تمثيل. وأتساءل. . . أبمثل هذه الاستراتيجية في تعليم الفنون يمكن لنا بناء فن عربي قومي؟ أنا لا أعتقد بذلك، لأن الأصالة في قومية الفن أن يضعها الإنسان العربي بفكره لا بفكر الغير. «إن قومية الفن تعني الخطوط الرفيعة التي يمكن أن تظهر في عمل داخل فن من الفنون، سواء في مضمونه أو شكله. وتعتبر هذه الخطوط وطنية لخدمة الوطن إذا مانبهت إلى موضوعات اجتماعية عن حياة الشعب، أو جاءت متضمنة لروح الشعب، أو حاوية لثقافته، أو عاكسة أو مُعالجة لقضاياه الحية السائدة. ويكون هذ الاتصال في العمل من خلال محركات أدبية أو درامية أو فنية أو تشكيلية أو تطبيقية. . . إذ يقرر الناقد الروسي «بالينسكي» ـ أن قومية الفن ليست ميدالية أو وساما. بقدر ما هي إحدى المهمات التي لا يستغنى عنها التكوين الفني الخادم لمجتمعه»[٤٦].

فإذا ما فحصتُ في دقة أعمال ونتاج الفن التشكيلي في العراق، وإلى أي مدى التزم هذا الفن بالفكر القومي أو حتى العربي في الفن؟ فماذا أجد؟

رغم معرفتنا بالماضي الفني لحضارتي بابل وآشور في القديم. ورغم الدعوات والمحاولات العديدة التي خرجت لتجذير الفكر القومي للفن في العصر الحديث. فإنني ـ من خلال فحصي للنتاج التشكيلي في الستينيات ـ أستطيع أن أحدد مسيرة الفن التشكيلي هناك في القنوات التالية:

أ ــ أعمال نحتية تمثل الاتجاه الوطني والقومي. ومع ذلك فهي تحمل في طياتها علانية الإقليمية المُجهضة للقومية العربية.

ب ـ وفي نفس الفترة، أعمال تركز على المناخ المحلي والإقليمي بكامل وحداته.

جـ ـ أعمال تجتر التاريخ وتعيش في وجدان الماضي، والإرث العراقي السومري والبابلي والآشوري. . . ثم الإسلامي، وتستلهم الأساطير والرموز والحكايات ذات الطابع الشعبي، إلى جانب موضوعات أخرى تبرز عادات وتقاليد قرى الجنوب في العراق.

د ـ نتاج فني تشكيلي مظهره سوداوية مظلمة «اتجاهاً مشبعا بالمناخات الحزينة أو السوداوية. ولولا كون الفن لا ينفصل عن الجانب المضيء في مستقبل الإنسان، لكان هذا الضرب من الفن أقرب إلى العدم منه إلى الوجود الإنساني»(٤٧).

هـ ـ إغراق مستفز في الإقليمية بلوحات كثيرة وعديدة تصور الأسواق البغدادية، المرأة البغدادية، رجال الصحراء، قرى الجنوب، شباك الصيادين.

و ـ أعمال قليلة ونادرة عند أكثر من فنان، لعلها أقرب إلى طريق الكفاح الفلسطيني العربي تُصور تل الزعتر، الفدائي العربي وفلسطين، ملحمة الشهيد «المستوحاة من التراث العربي الإسلامي».

إن التشرذم الذي يعاني العرب منه الآن في العصر الحديث هو نتاج طبيعي لعدة عوامل حكمت موقف الفن وموقف السياسة معاً. فالخطأ القديم قديم من البداية. ولقد حاول العرب محاولات عديدة للترابط والاجتماع السياسي والاقتصادي والثقافي، وبخاصة في العصر الحديث. إن تجربة محمد علي في بناء مصر الحديثة قد اعتمدت على نهضة علمية وفكرية وثقافية. لكن مما لا شك فيه أن هذه النهضة قد أسهمت بخطوة في طريق تحقيق الوعي القومي. إذ كان إنشاء مدرسة للصناعات إلى جانب بناء الجيش، وافتتاح مدرسة الألسن في أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الميلادي انفتاحاً على الحضارة والتقدم، كما كان لتشكيل أول نظارة «وزارة» مصرية عام ١٨٧٨م الفضل في تأكيد سلطة الدولة وديمقراطيتها. ومن المؤكد أن الإصلاحات النهوضية التي قام بها محمد علي آنذاك ـ بعد توليه حكم مصر في عام ١٨٠٥م بعد خروج الفرنسيين من مصر بعد الحملة الفرنسية بأربع سنوات، سواء كانت إصلاحات إدارية أو اقتصادية ـ قد عكست على المضمون الثقافي للدولة المصرية الحديثة. فتقدم الصناعة هو عامل من عوامل التنمية الفنية الصناعية من غير شك، حتى ولو كان المؤدون لهذه الصناعة ولهذا النوع البسيط من الفن من الحرفيين البسطاء.

ولما كان الاستعمار والقوى الاستعمارية حريصان على تفتيت الجهود العربية المتجمعة، أو التي تتوق إلى التجمع في فكرة القومية العربية. . تعكس وتؤكد إحساساً وجدانياً بالانتماء إلى العروبة، وتعمل بعد ذلك على تحقيق الوحدة العربية الشاملة في ظل تأكيد مبادىء القومية العربية، فقد ضربت هذه القوى المعادية محمد علي وحكمه بشتى الطرق والوسائل، حتى استطاعت أن تقضي عليه وعلى مشروعاته العربية الكبرى. ولم تكتف بذلك، بل استعمر الانجليز مصر بعدها في عام ١٨٨٢م. وبحدوث الاستعمار قضى على أمل قومي كبير كان بوسعه ـ لو تم له النجاح ـ أن يُغير من وجه مصر، بل من وجوه كثيرة في أرجاء الوطن العربي.

ثم . . . . تعود فكرة بعث أو إعادة بعث المد القومي العربي بعد ثورة ٢٣ يوليو المصرية على يد الزعيم الخالد جمال عبدالناصر. لكن الطريق المظلم كان هو نهاية المطاف، بعد أن استأسد الانفصاليون العرب وتُبّاع الاستعمار وتبعته في حلف غير شريف مع وارثي الاستعمار الجديد الذين حلوا محل سيدهم ليملأوا الساحة العربية من المحيط إلى الخليج بالأفكار القطرية والطائفية والنعرات الدينية وكل أساليب البعد والقطيعة والانسلاخ.

ومع أن كل هذه المحاولات الرخيصة وغير المفيدة كانت تعطي للفن والفنانين أصول موضوعات جيدة لمعالجتها أو عرضها أو نقدها واستهجانها. إلا أننا لا نعثر على مثل هذه الأماني والجهود المُتمناة في تاريخ الفن التشكيلي العربي الحديث. إذ تبدو أكثر الإنتاجات وقد سارت في فلك المدرسة الغربية البعيدة روحا ونصا عن القضايا السياسية أو المصيرية أو الكفاحية التي كان الوطن العربي يعيشها في أتونها. أضف إلى ذلك اتهام فكرة القومية مرة. واتهام آخر لفكرة الوحدة مرات ومرات. وهي اتهامات تحمل كثيراً من الأخطاء الزائفة والانفعالات الهوجاء ضد القومية والوحدة معا. فليس صحيحاً أن القومية تُضخم من العرقية، أو هي تدعو إلى التعصب لكل ما هوعربي، ولا هي تستند ـ كما أشاعوا ـ على المشاعر، دون نتائج يؤكدها الواقع الملموس[٤٨].

إن فشل المحاولتين السابقتين «محمد علي، جمال عبدالناصر» ليؤكد أن القومية العربية لاتزال تعاني من عداوات داخلية وخارجية، إقليمية وقطرية وطائفية. ويتبع الفن هذه الصور التي تتجلى في مجتمعه العربي على أي مساحة من الوطن العربي. ان طريق القومية العربية ـ بعد مضي قرن كامل اليوم ـ طريق مسدود، لا تجد فيه فكرة القومية مخرجاً للإنقاذ. ولعلنا لا نلوم الفن أو الفنانين، لأن المثقفين من قبلهم قد وقفوا موقف الخنوع والجمود، سواء كان سبب ذلك الانتماء إلى الثقافة الغربية، أو كان بفعل الصمت الغريب والمستغرب، وأمام العين العربية ثقافة إسلامية ـ هي لب ثقافته وفخره ـ تخوض صراعاً مريراً وشاقاً مع غربة ثقافية ذات جذور غريبة وشاذة، وصراع حاد مع الاستلاب الفكري، حتى تحافظ على نفسها وكيانها من الاضمحلال أو التشرذم. . . فالفناء، وأمبريالية فكرية لا تستحي، وهي تخترق الأبواب والنوافذ لتُدمر أجيالاً من جنس الإنسان العربي. «في بلادنا عدد غير قليل من الذين امتصتهم الثقافات الأجنبية، والذين يعيشون بأجسامهم بيننا، وأفكارهم وأرواحهم مع البلاد الأوربية»[٤٩].

إن طريقنا الذي نسعى إليه لتتويج القومية العربية هونفس طريق الأمس الذي شققناه من الجاهلية إلى الإسلام والحضارة العربية. «فتكون العقلية الوحدوية والنفسية، والروح الثورية، والنزعة الحضارية والإيمان بالحرية، لا يمكن أن يتم وسط أطر تقليدية ضيقة ومؤسسات بيروقراطية، ومقاييس عادية. والأمر يحتاج بالضرورة إلى مدرسة أوسع وأرحب هي «مدرسة الحياة ـ المعركة»[٥٠].

ولن توجد هذه المدرسة، ولن تفتح أبوابها لمعركة المصير إلا في ظل نواة وحدوية تجمع كل القوى. . . قوى النضال العربي، تسندها وترعاها وتشد من أزرها ومن أجل تقدمها جماهير ثائرة متفجرة تتمتع وتستمتع بالحرية، وتعشق الديمقراطية ممارسة، وتحس إحساساً حقيقياً مجسداً بحقوق الإنسان العربي في العصر الحديث. بعدها . . . . . يمكن أن يتم الحلم المراد لميلاد نهضة فنية قومية عربية، تعمل على إبراز التعبير الفني عن مشكلات الأمة الواحدة، والاهتمام بقضايا كل الجماهير العربية، والتفكير في طموحات أوسع للنضال العربي الواحد، والعناية بأمر التراث العربي بلا فاطمية أو عباسية، وتطوير الآداب والفنون تحت رداء بنيوية عربية خالصة.

السلبيات على مرمى العين

نقصد سلبيات الفن بصفة عامة، وسلبيات الفن التشكيلي بصفة خاصة.

إن جُل الإنتاج في الفن التشكيلي المعاصر في وطننا العربي يشير ويعكس النكسات والضربات التي أصيبت بها المحاولات العديدة غير الناجحة للوحدة العربية. كما يُفصح عن استجابة هنا وهناك لمفاهيم

الفن الغربي، بدل التصدي لها، ومناصبتها العداء، استعذابٌ للتبعية بدلاً من الاستقلالية. بل وأحياناً ما يقف هذا الإنتاج الفني موقف الخيانة الفنية في تأييد أبله غير حيادي لموقف الفنون الغربية.

نحن نسعى إلى شطب وإلغاء مثل هذه السلبيات في الفن التشكيلي، وفي غيرها من سلبيات أخرى بالكفاح واليقظة، بغية نقل المجتمع العربي الواحد - في ظل وحدة عربية شاملة - إلى تغيير جذري ثوري، وإلى إصلاح يحذو حذو الاعتدال، وإلى تطور تلقائي لا ينتظر توجيها أو إشارات من أحد.

إن أزمة الخليج العربي، واعتداء دولة عربية على شقيقة عربية لها تتمتع تمتعاً كاملاً بالسيادة الوطنية ما هو إلا أعظم تعبير عن انقسامات فكرية وسياسية واقتصادية عربية، بل وفنية أيضاً. إن هذا الحدث الفريد في تاريخ الأمة العربية ليُدلل على أزمة الذات العربية، ولعله جاء ليكشف الضعف العربي الخامد، وليرفعه إلى السطح عبرة لنا نحن العرب بالدرجة الأولى، باعتبار أننا نحن وحدنا الذين سنجني ثمرة هذا العدوان الآثم البغيض. إنها أحلام مخطط استعماري وعربي وإقليمي في آن واحد، وهو مخطط بغيض لا يزال يستهدف العرب في أي مكان. وهو كذلك، نتاج طبيعي يناسب أحوالنا، وفُرقتنا، وإقليميتنا، وغربتنا عن بعضنا البعض في شتى طرق الحياة المقلوبة التي نسير فيها والعيون مغلقة.

ولو بقى من تاريخ الفن التشكيلي العربي شيء يُؤصّل للقومية أو الوحدة. ولو سار هذا الفن الأصيل على أسس قومية أو وحدوية عربية، لكوّن وجدان الجماهير العربية بطريقة أو بأخرى. ولوقف اليوم - وسط أزمتنا الوجدانية والثقافية والفنية - موقفاً متغيراً. إن جماهيرنا العربيةبعيدة كل البعد عن الأساس الفكري والفني في السياسة العربية، وهذه السقطة الكبرى في طريق تكوين الجماهير بالفنون، وطريق تعليمها الإحساس بالوجدان، هي واحدة من أهم أسباب فُرقتنا، وتقوقع كل دولة من دولنا العربية داخل صَدَفة صفراء قديمة هشّة، لكن لها غشاء سميكاً بارداً، يعمي عيون الجماهير عن أن ترى الحقيقة والمستقبل، ولولا تلك الطبقة السميكة لاكتشف شعب ما في أي مكان عدوان غاصب على جاره، دون الحاجةإلى إثبات ذلك بالصحافة وأجهزة الإعلام. إن الفنون هي أسهل الطرق إلى الإقناع. ولو كان لدينا فن عربي واحد لما جرؤ العدو على انتهاك الأرض، لأن جماهيره هناك كانت ستهبّ للدفاع عن الأخ العربي الشقيق بدافع من المستوى الحسي الراقي، والعربي المتحد، الذي تكوّن منذ فترة في قاع وجدانها الوحدي.

الهوامش

(١) علم تاريخ الفن هـو علم يبحث في تاريخ الفنون التشكيلية وفن المعمار والفن التطبيقي والفنـون الجميلة والفنون التقليديـة . وهو علم يُعرِّف بقوانين تطوير الفروع المختلفة لهذه الفنون، كل على حدة، ووفق النهج التعليمي . وتاريخ الفن ـ رغم استقلاليته كمادة ـ إلا أنـه يعتبر أحد الفروع المساعـدة لعلم التاريخ لارتكازه على الآثـار، وخاصة المعمارية منهـا تاريخاً وفنا، كما يستند على الـرسوم الشعبية وعلم الجغـرافيا، وكذلك على الأدب والموسيقى . . . بما يجعله أحـد النتائج الثقافية التـاريخية في النهاية، ومُحصِّلـة لتاريخ الفنون عبر عصور ودهور طويلة مضت.

(٢) د. عواطف عبدالرحمن: قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث ص ١١٠ـ١١١ . وانظر ما يلي: أديب مروه: الصحافة العربية ـ النشأة والتطور، بيروت، سـامي عزيز: الصحـافة العربيـة ـ مـذكرات غير منشورة، كليـة الإعلام جامعـة القاهرة، العـام الدراسي ٧٥ـ١٩٧٦، ص ٩ـ١٠ .

(٣) المصدر السابق، ص ٤٢ .

(٤) نفس المصدر السابق ، ص ٥٣ـ ٥٤ .

(٥) د. عبدالله عبدالدائم: في سبيل ثقافة عربية ذاتية، دار الآداب، بيروت، مارس ١٩٨٣، ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .

(٦) د. فؤاد زكريا، د. شاكر مصطفى: الثقافة العربية والاعتماد على الذات. دار الشباب ١٩٨٨، الكويت، ص ٨٩ .

(٧) د. عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية . دار الجنوب للنشر، اليونسكو ١٩٨٠، ص٧ .

(٨) المصدر السابق، ص ٣٢ .

(٩) بدأت طـلائع الخريجين من الفنون الجميلة في مصر منذ عـام ١٩١٢م، وفتحت كلية الفنون الجميلـة بالإسكندرية أبـوابها عام ١٩٥٦م. وبدأت معارض الفن التشكيلي بالسعودية ودول الخليج منذ عام ١٩٦٧م، أما في الجزائر فقد أنشئت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٢٠، كما بدأت الحركة الفنية في المغرب في نهاية الثلاثينيات .

(١٠) حامد سعيد: الفن المعاصر في مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالتعاون مع دار النشر «يوغسلافيا» ببلجراد، ١٩٦٤، ص ١٤ .

(١١) المرجع السابق، ص ١٦ .

(١٢) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٤٩ .

(١٣) نفس المصدر السابق، ص ٤٩ .

(١٤) قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث، مصدر سبق ذكره، ص ٤٩ .

(١٥) سعيد جودة السحار، جمال قطب: أشهر الرسامين والموسيقيين العالميين. دار مصر للطباعة، بدون ت. ص ١٣٦ .

(١٦) المصـدر السابق، ص ١٣٨، وانظـر أحمد عبدالمعطي حجـازي: عروبـة مصر. . . دراسة ووثـائق، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ص ١٧٣ـ١٧٧ .

(١٧) د. أحمد طربين: التجزئة العربية كيف تحققت تاريخياً؟ مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ٣٠٥ .

(١٨) المرجع السابق، ص ٣٠٦، وانظر د. خير الدين حسيب وآخرون: مستقبل الأمـة العربية، بيروت، تشرين الأول/ أكتـوبر ١٩٨٨، د. محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠ .

(١٩) نفس المرجع السابق ، ص٣٠٨ـ٣٠٩ .

(٢٠) د. خير الدين حسيب وآخرون: مستقبل الأمة العربية، بيروت، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٨، ص ٣٢٢ .

(٢١) مثل الإرسال الفضائي الذي يخترق الحدود الجغرافية والسياسية للوطن العربي.

(٢٢) مستقبل الأمة العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٣٢٤ .

(٢٣) قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم، مصدر سبق ذكره، ص ٨٧ .

(٢٤) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٢١ .

(٢٥) نفس المصدر السابق، ص٢٧ .

(٢٦) المصدر السابق نفسه، ص ٢٨ .

(٢٧) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩ .

(٢٨) (٦/١٧/ ١٧١٤ ـ ٢٧/ ٥/ ١٧٦٢)م . ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN

(٢٩) حوالي ٣٨٨ ـ ٣١٠ق . م HERAKLEIDESZ PONTIKOSZ

(٣٠) ٣٨٤ـ٣٢٢ق.م. ARISTOTLE

(٣١) ٢٠٥؟ـ٢٧٠؟ ق. م. PLOTINUS

(٣٢) الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سبق ذكره، ص ٢١ .

(٣٣) أبو صالح الألفي: الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٤٥ .

*O. GRABAR : (FORMATION OF ISLAMIC ART) , YALE 1976

A. PAPADOPOULO: (L,ISLAM ET L,ART MUSULMAN) MAZENOD, PARIS , 1977

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٤٤ .

(٣٥) في سبيل ثقافة عربية ذاتية، مصدر سبق ذكره، ص ٤١ .
(٣٦) نفس المصدر السابق، ص ٤٦ .
(٣٧) توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩م) فيلسوف إنجليزي من مؤيدي الحكم الملكي المطلق .
(٣٨) في سبيل ثقافة عربية ذاتية، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٤ - ١٣٥ .
(٣٩) المصدر السابق، ص ١٨٠ ، وانظر د. عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر - اليونسكو، ص ١٣-١٩ .
(٤٠) د. زكي نجيب محمود: هموم المثقفين، دار الشروق، القاهرة، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م، ص ٧٢ .
(٤١) المصدر السابق، ص ١٠٦ .
(٤٢) نفس المصدر السابق، ص ١٠٨ - ١٠٩ .
(٤٣) إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٣ .
(٤٤) V.V. V.ANSZLOV, J.D.KOLPNSZKIJ: AMODERNIZMUS, KOSSUTH KÖNYVKIADO, BUDAPEST: 1975 F. ÁGI AGnes ÉS TÖBBIEK, P. 357.

ف. ف. فانسلوف، ج. د. كوبلنسكي: العصرية، ترجمة آجوتي آجنش وآخرون، بودا بست ١٩٧٥م، ص ٣٥١ .
(٤٥) إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٩ .
(٤٦) د. كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٨م، ص ٢٥٨ .
(٤٧) عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق - مرحلة الستينات. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣١١-٣١٢ .
(٤٨) السيد يسين وآخرون: تحليل مضمون الفكر القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، شباط/ فبراير ١٩٩١م، ص ٢٣ .
«تشير الانتقادات الموجهة للفكرة القومية إلى الأفكار التي تشكك فيها وترفضها لأنها ١ - عاطفية لا تستند إلى العقل، وإنما ترتكز على المشاعر الوجدانية التي لا تعكس واقعاً مادياً يؤكد الفكرة. ٢ - مثالية «الدعوة» «للوحدة» لا تتحقق لأنها مجافية للواقع. ٣ - عنصرية، الدعوة تعبير عن تعصب ونزعة قوية إلى التضخيم من قيمة الجنس أو العرق.
(٤٩) إلياس فرح: في الثقافة والحضارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٨٧، ص ١٣٩ .
(٥٠) المصدر السابق، ص ١٩٢ .

دليل المراجع

Barthes (Roland):
1. "Sur Racine," Sevil, 1963.
2. "Critique et Vérité", Sevil, 1966.
3. "Le Grain et la voix," Sevil, 1981.
4. "Le Plaisir du texte," Sevil, 1982.
5. "Le Bruissement de la langue," Sevil, 1984.
Charles (Michel):
6. "Rhétorique de la Lecture," Sevil, 1977.
Escarpit (Robert):
7. "Le Littéraire et le social," Flammarion, 1970 (collectif).
8. "Sociologie de la Littérature," P.U.F., Que Sais-je?, N'=777, Jime édition, 1977.
Fayolle (Roger):
9. "La Critique littéraire," in. "Littérature et genres Littéraires, Larousse, 1978 (collectif).
Genette (Gérard), d'aprés Sollers (Philippe):
10. "Figures II," Sevil, Points, 1977.
Jauss (Hans Robert):
11. "Pour une esthétique de la réception," Gallimard, 1978 (trad. Franç).
12. "Esthétique de la réception et communication littéraire," in. Critique, Minuit, N'=413, Octobre 1981, Spécial: "Vingt ans de pensée allemande."
Leenhardt (Jacques) et Jozsa (Pierre):
13. "Lire la lecture," Le Sycomore, 1982. Sartre (Jean-Paul):
14. "Qu'est-ce que la littérature"? in. Situations II, Gallimard, 1948.

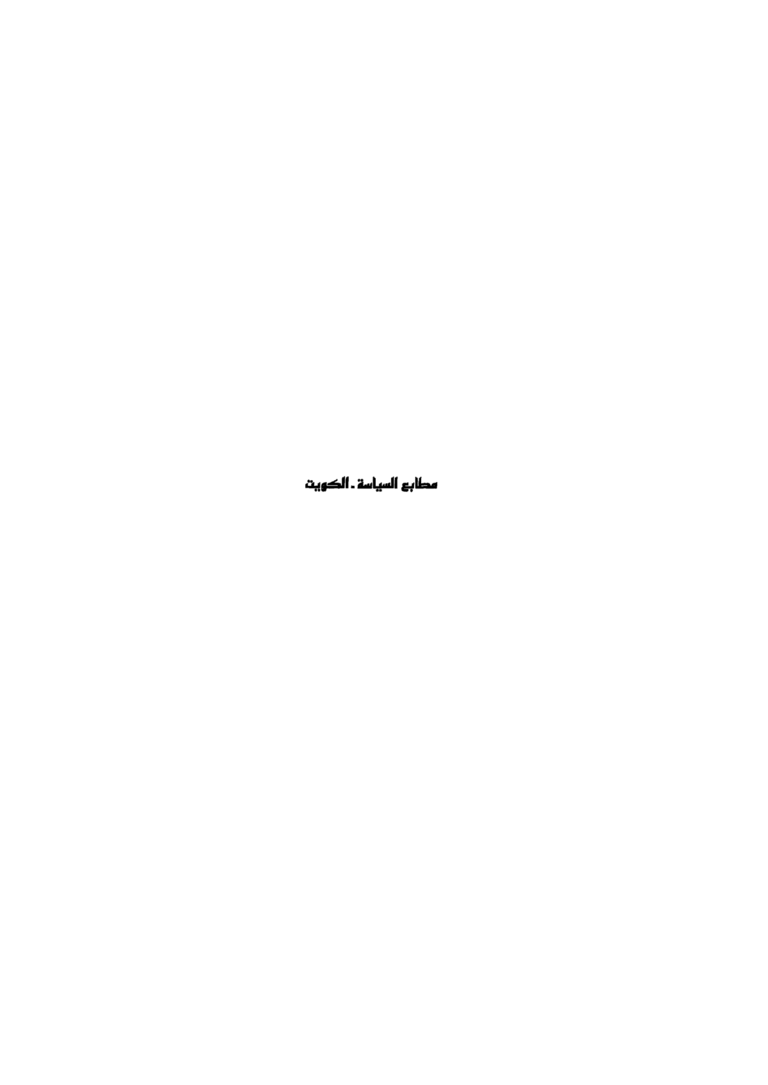
الثقافة في الكويت

- في مفهوم الثقافة، والثقافة الكويتية
- النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية
- التكوين الثقافي والاجتماعي للمدينة الخليجية
- آليات نقل الموروث الثقافي في الكويت
- المؤسسات الثقافية في الكويت

تحرير : د. أحمد البغدادي

واقرأ أيضا

- عبثية الحياة في شعر أحمد مشاري العدواني
- الاتجاه الإشراقي في الشعر الحديث
- أوجه قصور وأغلاط في شأن تأريخ الفكر الحديث وفهم طبيعته
- المستشرقون ودراسة العروض العربي
- نظرية العدد في الفكر الإسلامي
- شعر السمبير : (أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري)


مطابع السياسة ـ الكويت

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

المجلد الرابع والعشرون — العدد الرابع - أبريل / يونيو ١٩٩٦

الثقافة في الكويت

آفاق نقدية

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمة تصدر أربع مرات في السنة

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت

مجلة فكرية محكمة، تهتم بنشر الدراسات والبحوث المتسمة بالأصالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.

قواعد النشر بالمجلة:

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات ـ والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

١ ـ أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.

٢ ـ أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.

٣ ـ يتراوح طول البحث أو الدراسة مابين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة و ١٦,٠٠٠ ألف كلمة.

٤ ـ تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

٥ ـ تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.

٦ ـ البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

٧ ـ تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

● *الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.*

ترسل البحوث والدراسات باسم: الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: ٢٣٩٩٦ الصفاة ١٣١٠٠ الكويت ـ فاكس: ٢٤٣١٢٢٩.

المحتويـــات

تمهيد

ربما تساءل قارىء هذا العدد، الذي خصص محوره الأساسي لموضوع «الثقافة في الكويت»: لماذا يطرح هذا الموضوع بادي المحلية في «عالم الفكر» التي تخاطب القارىء المثقف في أنحاء العالم العربي وتهتم بما تشغله وما يعنيه من قضايا ومستجدات الفكر عربيا وعالميا؟

وواقع الأمر أن اختيارنا لا يرتبط بحال بالجانب المحلي لهذه القضية التي يناقشها محور هذا العدد، وإنما يقوم على إدراكنا للحاجة إلى إلقاء نظرة متأملة وناقدة لمسيرة الثقافة في الكويت «العربية» على مدى العقود الخمسة الماضية، والدور الذي لعبته الثقافة، المنتجة والمعاشة في الكويت، في مسار نهضتها الحديثة وانعكاس وتأثير المنتج الثقافي في الكويت في المحيط العربي.

لقد أثبت تاريخ النشاط الثقافي في الكويت الحديثة، عبر العقود الثلاثة الماضية أن الكويت لا تنتج نفطا فقط، وإنما تنتج زادا ثقافيا ومعرفيا أيضا، تصنعه عقول ورؤى المثقفين والمفكرين والمبدعين في الكويت والعالم العربي، وتحرص على أن تجني ثمارها معها كل شقيقاتها في عالمنا العربي. وتجسد هذا الزاد الثقافي العربي في العديد من الدوريات الثقافية والصحف ومعارض الكتب والندوات والمهرجانات الثقافية والفنية وعمليات التبادل الثقافي العربي، والتي أسسها وأشرف عليها ويتابع تطويرها مثقفون كويتيون. ويسعى هذا المحور، في أحد جوانبه، إلى إلقاء الضوء على هذا «الدور»، الذي حرصت الكويت والمثقفون الكويتيون دائما على القيام به في ساحة الثقافة العربية.

كذلك يسعى هذا المحور إلى تقديم قراءة نقدية للدور التنويري الذي لعبته الثقافة والمثقفون الحقيقيون داخل المجتمع الكويتي، والإشكاليات التي تواجه هذا الدور في وقت تحاول فيه ثقافة التخلف شد المجتمع إلى الخلف وشل قدرته على العطاء الثقافي المتجدد وعلى المواكبة المبدعة لمستجدات العصر.

ويأتي صدور هذا العدد مواكبا لرحيل رجل الثقافة الكويتية والعربية الأستاذ عبدالعزيز حسين، ولم يكن ممكنا تجاهل هذه المناسبة فألحقنا بمحور العدد عرضا للكتاب الوحيد الذي صدر في حياته تكريما لمسيرته الحافلة بالعطاء في الحقل الثقافي والتعليمي الكويتي والعربي.

لقد كان عبدالعزيز حسين أحد الرجال البارزين في ملحمة النهوض الحديث للكويت وانطلاقتها الكبيرة، فيما بين الخمسينات والسبعينات، لبناء الدولة العصرية والمجتمع المدني المزدهر. ومثّل الجهد التأسيسي الفاعل والمتنوع الأصعدة للراحل الكبير ورفاقه حجر الزاوية في البناء التعليمي والثقافي العصري الذي شيدته سواعد الشعب الكويتي والقائمين على أمر الدولة الناهضة. كما كان الراحل الكبير محورا لجمع وربط نخبة واسعة من المثقفين العرب على اختلاف رؤاهم الفكرية في كافة الأقطار العربية حتى من تواجد منهم في المهجر. ويعرف كل مثقف عربي دور عبدالعزيز حسين البارز في إنجاز ذلك العمل الكبير «الخطة الشاملة للثقافة العربية» -الذي استغرق إعداده خمس سنوات من العمل الدؤوب وشاركت في إنجازه نخبة متميزة من المثقفين والمفكرين العرب- كذلك يعرف العديد منهم دوره الرئيسي في إنشاء أول مؤسسة متكاملة لرعاية الثقافة في الكويت وهي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وإصداره للكتاب الشهري «عالم المعرفة»، أهم موسوعة عربية معاصرة (٢١١ عددا حتى الآن)، واهتمامه بإنشاء المكتبات، في كل مدرسة وفي كل روضة أطفال ونشر المكتبات العامة في كافة مناطق الكويت. كما كان المخطط والراعي لمعرض الكويت للكتاب العربي الذي بدأ في عام ١٩٧٥. لقد كانت جهوده الرائدة أحد الأعمدة الرئيسية لنهضة الثقافة والتعليم في الكويت الحديثة.

وإلى جانب دراسات محور «الثقافة في الكويت» يضم العدد أيضا في قسم «آفاق نقدية» عددا من الدراسات من بينها دراسة حول العالم الشعري للراحل الكبير أحمد العدواني، أحد الرموز الشامخة في مسيرة النهضة الثقافية والتعليمية في الكويت الحديثة، والعلم البارز في ساحة الشعر الكويتي المعاصر، ومقالا عن «سندباد» صلاح عبدالصبور، أحد رواد التحديث في الشعر العربي المعاصر.

رئيس التحرير

الثقافة في الكويت

- في مفهوم الثقافة، والثقافة الكويتية
- الحركة الثقافية الكويتية، خلفية تاريخية
- النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي
- البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية
- الكويت والثقافة، إضاءات نقدية

في مفهوم الثقافة والثقافة الكويتية

د. أحمد البغدادي

تمهيد

الثقافة عالم واسع، وهي كذلك عالم ضيق. قد تتسع حتى تشمل العالم فنقول عنها ثقافة عالمية، كما أنها قد تضيق حتى لا تتعدى حدود قرية، فنقول عنها ثقافة محلية، فإنها قد ترتقي أرقى المسالك بالعقل الإنساني والفكر اكتسابا. فتوصف بكونها ثقافة متمدنة، وقد تنحدر إلى أدنى الدرجات بالعقل والفكر أيضا، فتوصف بكونها ثقافة غير متمدنة، كالثقافة العنصرية. ولعل هذا يفسر وصف الثقافة بـ«السهل المتنع» على الرغم من كونها ظاهرة حياتية لكل مجتمع على وجه البسيطة. ولذلك فاقت تعريفاتها العلمية، المائتين عددا.

الثقافة هي حياة الإنسان. لا وجود لها بدونه، كما لا قيمة له بدونها. فالإنسان يعيش بها، ولها، بل ويقاتل من أجلها إذا اقتضى الأمر. والإنسان يكتسبها اكتسابا واعيا وأحيانا خاصة في البدايات الأولى يضطر إلى خلقها خلقا، حتى يتمكن من تحقيق التقدم والرقي الحضاري في أسلوب حياته. كما يعمل على نقلها إلى الآخرين لإثبات وجوده، وأحيانا لفرض جبروته وسيطرته. حين يرتقي الإنسان بهذه الثقافة المختلقة والمكتسبة، من خلال العقل، يصل إلى التمدن أو مانسميه اصطلاحا، الحضارة، التي تعد أرقى درجات الصقل للثقافة. وغني عن القول، إن ذلك لا يتم إذا لم تكن الحضارة ذات بعد إنساني. فالعبرة في نهاية الأمر ليس فيما تنتجه هذه الحضارة أو تلك من المنجزات المادية، وإن كان ذلك بحد ذاته هاما، بل ما تحويه وتكونه من قيم ومبادىء إنسانية.

الثقافة عموما، ليست مقتصرة على جنس دون آخر أو مكان دون غيره. فالثقافة لا تعرف، بل لا تعترف بالحدود البشرية ولا الجغرافية. وحيث إنها ترتبط بالإنسان وجودا وزمانا ومكانا، لذلك فهي قابلة للتغير تقدما وانحطاطا، والأمر في خاتمته يعود لذلك الكائن المسمى الإنسان. هذا المخلوق الذي ميزه الله سبحانه عن جميع الكائنات بالعقل. وإذا كانت الثقافة تختلق اختلاقا، وتكتسب اكتسابا، فانها في العصر الحديث، قد اكتسبت صفة جديدة، وإن لم تكن حميدة، وهي أنها قد تفرض ذاتها فرضا على بني البشر، خاصة بالنسبة لتلك الشعوب القاطنة فيما يسمى بدول العالم الثالث، وإن كان مثل هذا الإكراه يجد له صدى وقبولا لدى هذه الشعوب، فلأنه مغلف بالمتعة والإثارة التي خلقتها ثورة الاتصالات المعاصرة.

الغزو الثقافي الذي ترافق مع الاستعمار وسياسته القديمة المعروفة بسياسة «القوارب المسلحة» قد تحول في العصر الراهن إلى ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة «الإبدال الثقافي». هذه الظاهرة التي تقودها الدول الغربية المدججة بالتقنية الحديثة والمعقدة في مجال الاتصالات السمعية والبصرية. وتسعى هذه الدول إلى تقديم ثقافة أجنبية جديدة تحل محل الثقافة المحلية، مظهرة ذاتها في صور وأشكال جديدة غير مألوفة، ومتعددة، من خلال التغلغل في نسيج الحياة اليومية للمجتمعات، كما هو ملاحظ في الاستخدام الزائد للملصقات، والاستعمال المتناثر للمفردات الأجنبية، والوجبات الغذائية السريعة، والبرامج الأجنبية . . . إلخ.

وليس من المبالغة القول إن الدول المتقدمة تسعى من خلال التطور الهائل المتمثل في ثورة المعلومات، وتقنية وسائل الاتصال، إلى فرض ثقافة عالمية تتخطى وتجبّ الثقافات المحلية، أو حتى الثقافات ذات البعد العالمي التي لا تمتلك شعوبها مثل هذه التقنية والأدوات اللازمة لها.

لكن، كل ذلك لم يحقق إلى الآن، سيادة الثقافة العالمية الواحدة، إذ لا تزال الثقافات الأخرى تقاوم ما وسعها ذلك. فالثقافة هي وجود الإنسان وذاته. وهذه الثقافات لا تزال محل بحث واهتمام واحترام لدى الباحثين. ومن الدعوات الحديثة في عالم الفكر بشكل عام، وعالم السياسة بشكل خاص، الحثّ الجاد على ضرورة إيجاد «صيغة تفاهم» بين الحضارات المختلفة، حتى لا تصل هذه الحضارات، من خلال شعوبها إلى خطوط المواجهة، ومن ثم إلى الصدام، الذي - إن حدث - فإنه سيكون صداما مروعا ودمويا وشاملا. لذلك يؤمن الباحثون في هذا المجال، ان الثقافة ليست فقط، هوية، بل هي انتماء ووجود يتمسك به الإنسان، ويرضى أن يقتل دونه.

إن أهمية تعريف وتوصيف مكونات الثقافة العامة، لايقف حائلا دون الاهتمام بتعريف وتوصيف مكونات الثقافة الخاصة المحلية. بل يمكن القول إن دراسة مضمون وعناصر مصطلح الثقافة، هو المدخل الصحيح لدراسة الثقافة المحلية الخاصة لأي مجتمع أو شعب من الشعوب.

الثقافة في مضمون المصطلح

إن علاقة الثقافة بالإنسان ومن ثم بالمجتمع الإنساني تفرض لزوم الاستنتاج بتقديم مضمون الثقافة. هذه الثقافة التي مارسها الإنسان ماديا من خلال تعامله مع مختلف شئون الحياة قديما. وتشير المصادر التاريخية إلى الدور الهام للفكر اليوناني القديم في هذا الموضوع، خاصة من حيث الإنتاج المادي، ثم الفكري الذي اعتمدت عليه الدولة الرومانية فيما بعد زوال دولة ــ المدينة التي جسدت الحضارة اليونانية القديمة [1]. لكن الإبداع الثقافي في الفكر هو الذي خلد اليونان القديمة، التي تُعدّ ـ وفق ماهو متوفر من معلومات ـ أول من بحث في مشكلة الثقافة في جانبها الاجتماعي، وإن لم يكن مفكرو اليونان قد تعرفوا على مصطلح الثقافة بالمفهوم المعاصر إلا أنهم اقتربوا من ذلك.

من المصطلحات الفكرية التي استخدمها مفكرو اليونان والدالة على اهتمامهم بالجانب الاجتماعي بالشخصية الإنسانية مصطلح ETHO الذي يعني طبيعة الإنسان الفرد من الناحية الاجتماعية، كما أنه يدل على «الروح» و«الفكر» [2]. أما إيزوقراط Isocrate (٤٣٦ ـ ٣٣٨ ق. م) الخطيب اليوناني الذي تتلمذ على يد سقراط، والذي يعد من أشهر خطباء أهل اليونان، وله العديد من الخطب في معالجة مشكلات التربية والتعليم، فيقول متعرضا لهذا المصطلح، إن «من يشتركون معنا في عاداتنا الأخلاقية (إثوس) هم الذين يدعون بالإغريق، أكثر ممن يشتركون معنا في دمنا»[3]. بهذا المعنى أيضا استخدم الاغريق كلمة «نوموس» Nomos التي تشير إلى الظروف الاجتماعية وطبيعتها المتغيرة، وهناك أيضا كلمة «بايديا» Paideia، التي يرى البعض أنها أقرب الكلمات إلى المفهوم الحديث للثقافة من جهة كونهامكتسبة، وقد ترجمها شيشرون Cicero إلى هيومانتيس Humanities أو البشرية. كما تعرّض لهذا المصطلح من حيث المضمون كثير من الفلاسفة والمفكرين اليونانيين مثل أكزنوفون وأفلاطون وهيرودوت مؤسس علم التاريخ وغيرهم، وذلك من خلال التركيز على أهمية العلاقة بين الفرد والمجتمع، وأهمية النظم التربوية والأعراف والتقاليد واختلافها من شعب لآخر[4].

خلاصة القول إن مفكري اليونان تعاملوا مع مصطلح «الثقافة» من حيث المضمون لكنهم لم يعرفوا كلمة «ثقافة» والتي يعود الفضل في تحديدها كمصطلح إلى الرومان.

كلمة «ثقافة» Culture، تعبير مجازي مستمد من الكلمة اللاتينية Colere بمعنى حراثة الأرض أو التربة، وهو معنى يتصل بجانب مادي ذي مفهوم «عملياتي»، وهو إصلاح الأرض الزراعية، وزراعتها ثم جني الثمار والمحاصيل. ومن كلمة Colere اشتقت كلمة Cult، وهي تعني عبادة الآلهة أو الممارسة العقائدية. وهو مايمثل البعد الديني لمصطلح الثقافة. بذلك يكون المعنى الأولي للثقافة بهذا التعبير المجازي متمحور حول «العمليات العقلية» أو The Culture of the mind، أكثر من كونها ـ أي الثقافة ـ وضعا أو حالة متحققة على الصعيد العملي[5].

في ظل العلاقة الرابطة بين الدين والثقافة من خلال مصطلح Cult، كان من الطبيعي أن يتم التركيز على البعد الديني في ظل العصور الوسطى Middle Ages، التي شهدت السيطرة التامة لرجال الدين. وبذلك لم تتعرف تلك العصور على الجانب «الفكري» لمصطلح «الثقافة»، بقدر ما تعاملت مع المصطلح من خلال

رجل الدين المتثقف دينيا، وإن ذكر المصطلح بمعناه المجازي، وهو الزراعة وحراثة التربة، في معجم اكسفورد الصادر عام ١٤٢٠[٦].

التطور الحقيقي لمصطلح الثقافة يتجلى في البدايات الأولى لفهم المصطلح ذاته، أو الثقافة بشكل عام، كـ (حالة) أو (وضع)، وذلك في الفترة ما بين أواخر القرن الثامن عشر وأواخر القرن التاسع عشر. وقد تم ذلك من خلال الفكر الاجتماعي لدى المفكرين الإنجليز والألمان الذين استطاعوا بجهودهم العلمية جعل المفهوم المعاصر للثقافة أكثر شيوعا واستعمالا. ويمكن القول إن الفكرة قد تطورت من خلال أربعة مفاهيم، لا يزال لكل مفهوم تأثيره العلمي في مصطلح الثقافة. وهذه المفاهيم هي[٧]:

أولا: الثقافة بمعنى حالة أو عادة عامة للعقل مع تصور خاص لفكرة الكمال الإنساني.

ثانيا: الثقافة بمعنى حالة عامة للفكر والتطور الأخلاقي في المجتمع ككل.

ثالثا: الثقافة بمعنى المضمون العام للفن والممارسة الفكرية.

رابعا: الثقافة بمعنى السبيل الشامل للحياة المادية والفكرية والروحية للمجتمع محل البحث.

لكن، الفضل الحقيقي يعود إلى علماء الأجناس الذين استطاعوا تحديد معنى الثقافة من خلال دراستهم لتطور الجنس البشري من النواحي العرقية والمعتقدات والعادات. لقد استبعد هؤلاء العلماء المعنى العام للثقافة المتصل بالزرع والحرث والتربية، واستخدموا المصطلح للدلالة على الإنتاج المادي والفكري، من مصنوعات يدوية ونظم اجتماعية وأدوات تقنية وأساليب العبادة ورموز التعبد، وغير ذلك مما صنعه الإنسان لعالمه الذي يعيشه. وبذلك أصبحت الثقافة شاملة من الناحية الاصطلاحية لمجمل التراث الاجتماعي أو بمعنى آخر، أسلوب حياة المجتمع[٨].

ويعد عالم الأجناس البريطاني السير إدوارد بيرنت تايلور (١٨٣٢-١٩١٧) أول من استعار كلمة Kultur الألمانية ليقدم معنى محددا وواضحا لمصطلح الثقافة، وذلك من خلال محاولاته العلمية لتحديد مجال الانتربولوجيا أو علم الأجناس في كتابه «الثقافة البدائية» Primitive Culture، حيث عرف الثقافة وفقا للتالي:

«ذلك الكلّ المركب والمعقد والشامل للمفاهيم والمعلومات والمعتقدات والفنون والأخلاق والتقاليد والأعراف وجميع القدرات الأخرى التي يستطيع الإنسان اكتسابها بصفته عضوا في المجتمع»[٩].

ويعود سبب اشتهار السير تايلور في هذا المجال، كونه قدم تعريفا لمصطلح الثقافة منذ السطر الأول في كتابه المذكور أعلاه عام ١٨٧١. لكن ذلك لا ينفي أسبقية العالم الألماني كلم Klemm في هذا المجال، حيث إنه كتب «تاريخ الثقافة الإنسانية العام» في عشرة مجلدات في الفترة ما بين ١٨٤٣، ١٨٥٢، وكذلك الباحث ماتيو آرنولد، الذي نشر كتابه «الثقافة والفوضى» عام ١٨٦٩، لكن ما يميز تايلور عن هذين العالمين، كونه قد فصل بين مفهومي الحضارة والثقافة، ومن ثم حسم الموضوع لصالح مصطلح الثقافة، وهذا ما فات على الآخرين الذين سبقوه في التأليف. بذلك يكون تايلور رائد المفهوم الحديث للثقافة، فضلا عن عدم قدرة من جاء بعده، على إضافة أي شيء جديد، سوى التعمق في فهم المضمون الاجتماعي والأنتربولوجي لهذا المصطلح، وما تبع ذلك من تعريفات لا حصر لها من مناهج ونظريات مختلفة[١٠].

في تعريف المصطلح وخصائصه

يبلغ عدد التعريفات أكثر من المائتين بقليل (١١)، ومع ذلك فإن كلمة «ثقافة» تعد من أكثر الكلمات تداولا، وأشدها غموضا أيضا (١٢)، ونظرا لأهمية الثقافة في مجال العلوم الاجتماعية فقد أصبح مفهومها - أو مفاهيمها - حجر الأساس في العلوم الاجتماعية نظرا لارتباطها بالإنسان والمجتمع، ومن ثم تعددت التعريفات وفق التصنيفات العلمية التالية (١٣).

١- تعريفات وصفية: تتصل بتعداد محتوى الثقافة.

٢- تعريفات معيارية: تهتم بالثقافة كأسلوب مع إبراز أهمية المثل والقيم.

٣- تعريفات تاريخية: تهتم بالتراث الاجتماعي.

٤- تعريفات سيكولوجية: وتنظر إلى الثقافة كأداة لحل المشكلات.

٥- تعريفات بنيوية: تهتم بالثقافة كنموذج أو تنظيم.

٦- تعريفات تطورية: تهتم بأصل الثقافة وكيفية نشأتها.

٧- تعريفات شمولية: وتعتمد على تفسيرالثقافة من وجهات نظر مختلفة (وصفية، تاريخية، . . . إلخ).

وبسبب تعدد التعريفات جاء «إعلان مكسيكو» بتحديد مفهوم الثقافة في إطار عام وواسع كالتالي:

«إن الثقافة بمعناها الواسع يمكن أن ينظر إليها اليوم على أنها جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعا بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات» (١٤).

ثم يفسر هذا الإعلان تعريف الثقافة تفسيرا إجرائيا بالقول: «إن الثقافة هي التي تمنح الإنسان قدرته على التفكير في ذاته، وهي التي تجعل منه كائنا يتميز بالإنسانية المتمثلة في العقلانية والقدرة على النقد والالتزام الأخلاقي، وعن طريقها (الثقافة)نهتدي إلى القيم ونمارس الاختيار وهي وسيلة الإنسان للتعبير عن نفسه، والتعرف على ذاته كمشروع غير مكتمل، وإعادة النظر في إنجازاته والبحث دون توان عن مدلولات جديدة وإبداع وأعمال يتفوق فيها على نفسه (١٥).

هذا التفسير الذي توصل إليه إعلان مكسيكو عام ١٩٨٢ حول مفهوم الثقافة يتقارب كثيراً، بل ويجسد التعريف الذي قدمه الكاتب ب. س. دانيل عام ١٩٦٢ في كتابه: Cultur An Introduction، حيث يورد التعريف التالي: Culture: Is Realization of values

بمعنى أن الثقافة هي إدراك أو استيعاب القيم. ويتفرع عن هذا الاستيعاب كل ما يتصل بالإنسان والمجتمع قديما وحديثا. والشاهد على ذلك اختلاف المجتمعات في داخلها وفيما بينها في مدى استيعابها لمختلف القيم التي تزخر بها حياتنا، وانعكاس ذلك سلوكا وممارسة وفكرا. ومن الدلائل المؤكدة لذلك، أن علم واستخدامات الطاقة النووية على سبيل المثال، يعد جزءا أساسيا من الثقافة البشرية، لكنها ثقافة محدودة لعدد قليل من المجتمعات الصناعية ذات التقنية المعقدة، وكذلك الأمر بالنسبة لثقافة علم

الحاسوب، حيث تختلف المجتمعات في قدرة استيعابها وإدراكها للقيم المتصلة بثقافة الحاسوب، مثل الدقة في تقديم المعلومات والتي يطلق عليها «المدخلات»، واعتماد «الثقة» في النتائج أو «المخرجات»، والتنظيم، وتسهيل المعاملات اليومية للناس. ولو أن جميع المجتمعات التي تستخدم الحاسوب في مختلف معاملاتها اليومية، تساوت في مدى استيعابها لقيم ثقافة الحاسوب، لما كان هناك اختلاف نوعي بين مجتمعات العالم الأول ومجتمعات العالم الثالث كما هو ملاحظ حاليا. وبذلك تمثل قضية استيعاب القيم وإدراكها حجر الأساس في المسألة الثقافية.

تتميز الثقافة بثلاث خصائص رئيسية (١٦)

الخاصية الأولى: انها من اكتشاف الإنسان، فهي مكتسبة وليست وراثية، كما انها ليست غريزية. لذلك لا يمكن أن تتكون في مملكة الحيوان أية ثقافة، لأن الحيوان يعتمد على الغريزة. ولا يمكن الاحتجاج بقابلية بعض أنواع الحيوان للتدريب وتعلم القيام ببعض الحركات مثل الشمبانزي على سبيل المثال، لأنه مهيأ غريزيا للقيام بمثل ما يقوم به الإنسان إذا ما تم تدريبه، فضلا عن كونه يتوقف عن القدرة على التدريب عند حد معين، إضافة إلى عدم الكفاءة في الأداء، بذلك تكون «الثقافة» إنسانية الملامح، ولا مجال لقيام أية ثقافة دون الوجود الإنساني الذي يخلق هذه الثقافة ويكتسبها عن الغير، من خلال تطور حياته الاجتماعية فنا وفكرا وسلوكا.

الخاصية الثانية: تتمثل في صفة الانتقالية من جيل لآخر، ومن مجتمع لآخر من خلال العادات والتقاليد والقوانين والأعراف. وتتم عملية «النقل» من خلال التعلم، مع إضافة كل جيل لما يكتسبه، مما يطرأ على حياته من قيم وسلوكيات جديدة نتيجة تغير الظروف.

الخاصية الثالثة: القابلية للتغير والتعديل من جيل لآخر وفقا للظروف الخاصة بكل مرحلة. بل ويمكن للأجيال الجديدة أن تضيف قيما ومفاهيم جديدة لم تكن موجودة. وثقافة القيم الخاصة بالتعلم على سبيل المثال خير دليل على ذلك بالنسبة لتعليم المرأة في الكويت، ثم التسامح الاجتماعي تجاه سفرها إلى الخارج للالتحاق بالجامعات والمعاهد العلمية، وأخيرا تزايد الانضمام للتعلم في المدارس الأجنبية. وكذلك الأمر بالنسبة للملابس، ومفاهيم العمل اليدوي.... إلخ.

إن تميز الثقافة بهذه الخصائص الثلاث لا يعني بأي حال من الأحوال، التشابه الثقافي لمختلف المجتمعات الإنسانية، بل يمكن القول إنه حتى الثقافات العالمية، كالثقافة الأوربية مثلا، تتم معالجتها من خلال الرؤية المحلية الخاصة للمفاهيم والقيم الدينية والاجتماعية لكل مجتمع على حدة. فالأصل في الموضوع هو التنوع الثقافي من مجتمع لآخر، بل وداخل المجتمع ذاته إذا كان هذا المجتمع يضم بين جنباته أقليات متباينة، وطوائف دينية متعددة. على سبيل المثال لا الحصر، تختلف «ثقافة» المحرمات من مجتمع لآخر، كما هو الحال بالنسبة لنوع معين من الأكل. وكذلك الأمر بالنسبة لظاهرة الزواج مثلا، إذ نجد مجتمعا يؤمن ويمارس تعدد الزوجات، ومجتمعا آخر يؤمن ويمارس تعدد الأزواج كما هو حاصل في التبت مثلا. والأمثلة أكثر مما يمكن تتبعه. ومن المألوف أن نجد مجتمعا واحدا يتميز بتعدد الثقافات داخله، كما هو حال الاتحاد السوفيتي سابقا، أو الولايات المتحدة الأمريكية حاليا.

لكن على الرغم من هذا التباين في الثقافات، إلا أن هناك تشابها لدى جميع المجتمعات الإنسانية في «الطبيعة العالمية» لمفاهيم ثقافية معينة، مثل الاتفاق في الاستجابات الأساسية لحاجات بني آدم كحيوان اجتماعي، كما يقول أرسطو. فالمجتمعات البشرية تتفق في مبدأ البقاء سواء من خلال ممارسة الرعي أو الزراعة أو التجارة أو الصناعة أو التقاط الثمار! كما أنها تتفق حول مفهوم العائلة، بغض النظر عن الصورة التي تتجسد فيها هذه الظاهرة في نظام العلائق القرابية، وكذلك الأمر في المسألة الدينية، والسلوك الاجتماعي.... إلخ[17].

خلاصة القول، إن الثقافة هي أسلوب للحياة يتجلى من خلال السلوك الإنساني، بغض النظر عن درجة تدني أو ارتقاء هذا السلوك في هذه المجتمعات[18].

الثقافة والحضارة

يستمد مصطلح الحضارة Civilization، أصوله اللغوية من كلمة Civis، اللاتينية، والتي تعني الوضع الاجتماعي الفعلي للمواطن، ومن ثم فهي مضادة للهمجية أو البربرية، والتي بدورها تصور وضعا اجتماعيا مختلفا[19]. ومما لا خلاف فيه أن مصطلحي الثقافة والحضارة قد استخدما بمعنى واحد خلال القرن الثاني عشر في أوربا، وإن تباين المصطلحان في معنيهما من موقع فكري لآخر، وفقا للصفة الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه المفكر محل البحث. ففي فرنسا على سبيل المثال، نجد أن الفرق في المعنى طفيف، أما في الفكر الألماني فقد كان اتساعا[20]. ويعد المفكر الألماني فلهلم فون همبولدت Wilhelm von humboldt أول من ميز بين الثقافة والحضارة، وذلك حين جعل الحضارة تختص بالجوانب الروحية، في حين جعل الثقافة تختص بالجوانب المادية، خاصة الاقتصاد والتقنية[21]. وفي عام ١٩٢٠ قدم ألفرد فيبر Alfred weber تصورا جديدا حول معنى المصطلحين، حين خص الحضارة بالنشاط التقني، وخص الثقافة بالنشاط الروحي المتصل بالدين والفلسفة والفن، وقد لاقت هذه النظرية صدى عند علماء الاجتماع في القارة الأمريكية[22].

في العصر الراهن، وفي ظل سيطرة الثقافة الأوربية، أصبحت الثقافة جزءاً من الحضارة. بمعنى آخر، أصبحت الحضارة أكثر اتساعا وشمولية في معناها من الثقافة، وبالتالي يمكن القول إن لكل حضارة ثقافة ولكن ليس لكل ثقافة حضارة. ذلك أن الحضارة تمثل مرحلة أسمى من الثقافة. يقول ألبرت شفيتسر .A Scaveitecr في كتابه «فلسفة الحضارة» مانصه: «نستطيع أن نعرف الحضارة بصورة عامة أنها التقدم الروحي والمادي للأفراد والجماهير على حد سواء. وأول مقوماتها أنها تقلل الأعباء المفروضة على الفرد والجماعة، وتوحد الظروف المواتية للمجتمع في الحياة قدر الإمكان»[23].

بناء على ما سبق، يمكن القول إن الحضارة هي صقل الثقافة، إذا ما عدت الحضارة مرادفة للتمدن. وقد كانت كلمة Culture مرتبطة لفظيا بـ Civility التي تعني مدنية أو رقة المعاملة[24]. ويؤيد هذا الاتجاه المرحوم د. زكي نجيب محفوظ، حين يقرر أن النماذج الحضارية الرفيعة التي لا يجادل أحد في إقرارها تتمثل في أثينا في عهد بركليز في القرن الخامس قبل الميلاد، وبغداد في عهد المأمون في القرن التاسع، وفلورنسة في القرن الخامس عشر، وباريس في عصر التنوير إبان القرن الثامن عشر. هذه النماذج تشترك جميعها في قاسم مشترك هو «الاحتكام إلى العقل»، وهو العنصر الذي تفتقده الجماعات البدائية على الرغم من توفر الفن والأدب فيها[25].

بذلك يصبح مصطلح الحضارة واسعا وشاملا لمصطلح الثقافة. يقول مؤلف «قصة الحضارة» ما نصه: «إن الحضارة نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة في إنتاجه الثقافي. وإنما تتألف الحضارة من عناصر أربعة: الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخلقية، ومتابعة العلوم والفنون. وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق»(٢٦).

إن المعيار العقلي الذي ارتكز عليه المفكر العربي المرحوم د. زكي نجيب محفوظ، لتحديد مفهوم الحضارة ليعد أكثر دقة وحصافة، وذلك حين يعترف للإنسان البدائي بالثقافة بما تتضمنه من فنون وقيم وتقنية مادية بسيطة دون أن يتخلى عن الخرافة ليتعامل مع واقعه، في مقابل الإنسان المتحضر الذي يشارك في كثير من الفنون والقيم والتقنية بشكل متطور، لكن يقوده العقل في تدبير أموره، وهو بذلك، يشارك ألبرت شفيتسر في مفهومه للحضارة من كونها «بذل الجهد من أجل التقدم». هذا التقدم الذي يعد شرطا أساسيا للحضارة، وإن لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للثقافة (٢٧).

الإسهام العربي

معظم المصادر العلمية تبين أن العرب قد بحثوا بشكل علمي في مصطلح «الحضارة» أكثر مما بحثوا في مصطلح «الثقافة». ويعدّ ابن خلدون أفضل المفكرين العرب في شرحه لمعنى الحضارة بمفهوم «العمران»، كما سنشرح لاحقا. لكن، من الواضح أن لا تطابق بين المعنى العربي، والمعنى المغربي لمصطلح الثقافة. وقد أفادنا د. حسين مؤنس باستعراضه لمعاني العربية لمادة «ثقافة» كما وردت في «لسان العرب»، نختار منها التالي(٢٨): «ثقف الشيء ثقفاً وثقافة وثقوفا: حذقه. ورجل ثَقِف وثَقُفٌ: حاذق فهم».

رجل ثقف لقف رام راو.

ابن السكيت: رجل ثقف لقف وثقف لقف، وثقيف لقيف بين الثقافة واللقافة.

ابن دريد: ثقفت الشيء حذقته، وثقفته إذا ظفرت به، قال الله تعالى: «فأما تثقفنهم في الحرب».

وثقف الرجل ثقافة إذا صار حاذقا خفيفا.

وفي حديث الهجرة: فهو غلام. لقت، ثقف أي ذو فطنة وذكاء. والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه.

والثقافة والثقّاف العمل بالسيف قال: وكأن لمع بروقها في الجو أسياف المثاقف.

والثقافة ما تسوى به الرماح ومنه قولة عمرو:

إذا عض الثقاف بها اشمأزت   تشق قفا المثقف والجبينا

وتثقيفها، تسويتها.

وفي حديث عائشة تصف أباها رضي الله عنه: «وأقام أوده بثقافة» والثقاف ما تقوم به الرماح: تزيد أنه سوى عوج المسلمين.

ويعلق د. مؤنس على ذلك بالقول: «فليس في معاني لفظ ثقف ما يتفق مع المعنى الذي نريده نحن اليوم

من كلمة ثقافـة. بل نحن لا نستعمل ثقف أو ثقف بـل نقول تثقف يتثقف بمعنى اطلع اطـلاعا واسعا في شتى فروع المعـرفة حتى أصبح رجلا مثقفا . . . فـاللفظ يستعمل اليوم في معنى الاطلاع الـواسع المطلق غير المحدد بتخصص ولا وجود لهذا المعنى في المعاني القديمةِ للفظ الثقافة . . . »(٢٩).

وقد تعسف البعـض فحمل المعنى العربي أكثـر مما يحتمل فقال: «والثقـافة كلمة عربيـة في لغتنا بمعنى: «صقل النفس والمنطق والفطانة، وهو بمعنى تثقيف الرمح أو تسويته وتقويمه ثم استعمل للدلالة على الرقى الفكري والأدبي والاجتماعي للأفراد والجماعات . . » (٣٠) ويطلق د. حسين مؤنس على هذا الـرابط ما يسميه بـ «الربط الواهي» و«أمر لاضير فيه» (٣١) ولكن، على الرغم من ذلك، فإن المعنى الشائع لمفهوم «الثقافة» في عصرنا الراهن، فيتصل بالجانب الاجتماعي بشكل عـام، وهو المعنى الغربي الذي أصبحت له السيادة، حتى ان المفكرين العرب أنفسهم لا يأبهون كثيرا بالمعنى العربي لهذا المصطلح(٣٢).

إن إسهام المفكرين العرب القدامى في هذا الموضوع يتمثل في دراستهم للمجتمع البشري من خلال مفهوم «الحضارة»، بكونها خلاف «البادية»، والإقامة في المدن كما يقول الفيروز آبادي (٣٣). وإذا كان العلماء العرب قد شرحوا في مؤلفاتهم مفهوم الاجتماع الإنساني فإن ابن خلدون يعد أول من استخدم كلمة «حضارة» في كتابه الشهير «المقدمة»، في الفصل السـابع عشر حيث جعل العنوان: «في أن الحضارة في الأمصـار من قبل الدول وإنها ترسخ باتصال الـدولة ورسوخها». وكذلك في الفصل الثامن عشر الـذي جعل عنوانه: «في أن الحضارة غاية العمران ونهاية لعمره وأنها مـؤذنة بفساده». وبذلك يكون هذا العلاّمة الإسلامـي قد أوجد قناة الاتصال بين مفهوم الحضـارة بمعناهـا المدنى من خـلال علم الاجتماع بشكل عـام، وعلم الاجتماع السيـاسي بشكل خاص، ونظريات الثقافة المعاصرة التي تركز على البيئـة والدوافع الفطرية لدى الإنسان بصفته كائن اجتماعي يحتاج إلى الآخرين ولإقامة مجتمعه الخاص به، وديمومة هذا المجتمع (٣٤).

إن فكرة الاجتماع الإنساني القائمـة على مدنية الإنسان وهو يرتقي في طور الحيـاة الاجتماعية، ليست وليدة الفكر الخلدوني، بـل سبقه إليها فقيه الشـافعية أبو الحسن الماوردي (٣٦٤ــ ٤٥٠هـ) في كتابه «أدب الـدنيا والديـن»، مقررا أن الله سبحانـه قد «جعل الإنسان أكثـر حاجة من جميـع الحيوانات، لأن من الحيـوان ما يستقل بنفسه عن جنسه، والإنسان مطبوع على الافتقار إلى جنسه، واستعانته صفة لازمة لطبعه . . . »(٣٥).
كما يقول في موقع آخر: «وأما مـا يصلح به حال الإنسان فثلاثة أشياء، وهي قواعـد أمره، ونظام حاله، وهي نفس مطيعة إلى رشدها، منتهيـة عن غيها، وألفة جامعة تنعطف القلوب عليهـا، ويندفع المكروه بها، ومادة كافية تسكن نفس الإنسان إليها، ويستقيم أوده بها» (٣٦) والماوردي بذلك يقر أمرا أجمع عليه الفقهاء من أن «بني آدم لا تتم مصلحتهم إلا بالاجتماع لحاجة بعضهم إلى بعض» (٣٧). لكن ما قصر فيـه الفقهاء، أكمله ابن خلدون بإبداع لم يسبق له مثيل جعلـه متفردا بين أقرانه من العلماء المسلمين، وذلك حين أسهب بتفصيل ممتع حيث «حلل النشاط الاجتماعي وأبرز ما يحتوي عليه من ظواهر، وهي ظاهرة التخصص، وظاهرة تقسيم العمل، وظـاهرة التعاون التي بـدونها لا تتحقق مطالـب الإنسان»(٣٨). لكن مـا تجدر الإشارة إليـه أن ابن خلدون ركـز في شرحه لمفهوم الحضارة على الممارسـة لا الفكر، باعتبارهـا تمثل «حقيقة التاريـخ» التي رأى أنها خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبـات للبشر بعضهم على بعض، ومـا ينشأ عـن ذلك من الملـك والدول

ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال»[٣٩]. وحيث إن الحضارة تتجسد في العمران من الناحية المادية، فإن أقصى درجات الحضارة تتمثل في نهاية العمران، بل ويرى خلدون أنها «مؤذنة بفساده»(٤٠) وهنا تبرز نقطة الخلاف بين الفكر العربي والفكر الغربي الذي يرى في الحضارة «بذل الجهد من أجل التقدم». ويفسر د. زكي نجيب محفوظ مفهوم «التقدم» في ضوء التطور العقلي بما ينتجه من علوم كالفيزياء أو الكيمياء أو البيولوجيا، تدفع بالحضارة في طور الرقي الخلاق»[٤١]، وهذا يعني - خلافا لابن خلدون ــ عدم العودة إلى نقطة البداية. فإن خلدون يفهم الحضارة ويشرحها في ضوء ما يمكن أن نطلق عليه، الدائرة المغلقة، أما الحضارة في الفكر الغربي فهي «نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي» كما يقول المؤرخ ول ديورانت في موسوعته الشهيرة «قصة الحضارة».

الثقافة والمثقف

يقول جان بول سارتر عن الثقافة «إن الإنسان يضفي ذاته فيها، يعترف فيها على ذاته، وهي وحدها المرآة القويمة التي تعكس صورته» ولذلك فهي مرآة الأنا[٤٢]. ولعل ذلك يفسر شيوع صفة «المثقف» في القرن السابع عشر، حتى وصف بمن يتحلى بهذا النعت بـ «الإنسان المهذب»[٤٣]. وعلى الرغم من أسبقية مصطلح «المثقف» لمصطلح «الثقافة»، إلا أن استخدام مصطلح «مثقف» لم ينتشر إلا خلال القرن الماضي في روسيا من خلال مصطلح «الانتلجسيا» Intelligentsia، وهو ما أصبح متداولا في الأوساط الثقافية في وقتنا الراهن[٤٤]. بذلك أصبح تعريف المثقف يتم من خلال الفئة التي ينتمي إليها، وليس من خلال شخصيته الفردية.

«الانتلجنسيا» هي «الصفوة المثقفة التي تلقت تعليمها في الجامعات الغربية على الخصوص أو في الجامعات الروسية الحديثة. وكانت هذه الكلمة تطلق على من أسموهم «زبدة الصفوة»، وهم الكتاب والنقاد الأوربيون وأساتذة الجامعات والعلماء، ثم أصبحت تطلق على رجال القانون والمعلمين ثم على وجه الخصوص الأطباء[٤٥]. ومن روسيا انتشر استخدام مصطلح «الانتلجنسيا» إلى دول أوربا الغربية.

المفهوم الحديث لمصطلح «المثقف»، أصبح أكثر اتساعا مع تبني رؤية غرامشي A. Gramsci، الفيلسوف الإيطالي والمناضل الشيوعي البارز (١٨٩١ ــ ١٩٣٧). وقد استخدم غرامشي ما أطلق عليه «المثقف العضوي» The Organic Intellectual، حيث دمج الفرد بالطبقة التي ينتمي إليها، ومن ثم أصبح تعريف المثقف: «كل إنسان مثقف وإن لم تكن الثقافة مهنة له. ذلك أن لكل إنسان رؤية معينة للعالم، وخطاً للسلوك الأخلاقي والاجتماعي، ومستوى معيناً من المعرفة والإنتاج الفكري[٤٦]. وفقا لهذا التعريف الواسع يمكن التعرف على المثقف العام والمثقف المتخصص في مختلف الطبقات، والفئات الاجتماعية. بل انه حتى فئة الفلاحين التي استثناها غرامشي، التي رأى أن ليس لها مثقفوها المعبرون عنها، لاتخلو هي الأخرى من المثقفين الذين ينتمون إليها فكريا، والذين يعبرون عن أفكارها وتطلعاتها[٤٧].

من المفاهيم الحديثة الخاصة بهذا المصطلح، انتفاء الانغلاق الطبقي للمثقفين بانتمائهم إلى طبقة أو فئة اجتماعية معينة، وتقيدهم بهذاالانتماء، ذلك أن تركيز البحث الحديث حول مفهوم «المثقف» يتمثل في الدور

الذي يقوم به هؤلاء المثقفون. فالقضية ليست متصلة بالإبداع الفكري فقط، بل في مدى القدرة على ربط الثقافة بالواقع الفكري أو السياسي، وبتعبير آخر، البحث في الانتماء الايديولوجي للمثقف، والدور الذي يقوم به في نشر الوعي[٤٨]. لذلك يرى د. هشام شرابي أن المثقف هو الذي يتصف بصفتين[٤٩]:

الوعي الاجتماعي: الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه من زاوية شاملة ومن تحليل هذه القضايا على مستوى نظري متماسك.

الدور الاجتماعي: الذي يمكّن وعيه الاجتماعي من أن يقوم به، بالإضافة إلى القدرات الخاصة التي يضيفها عليه اختصاصه المهني أو كفاياته الفكرية.

لا خلاف حول الدور الفعال الذي قام به المثقفون في العالم العربي سواء على صعيد الفكر، بنشر الوعي السياسي والاجتماعي، أو على صعيد الممارسة العملية من خلال حث الجماهير العربية وقيادتها لتحقيق المطالب الوطنية والشعبية والاجتماعية. وإذا كان دور المثقفين مميزا وواضحا في السنوات الماضية، خاصة خلال الفترة الاستعمارية، وبناء الدولة القومية، فإن دورهم اليوم يتسم بالتراجع والتذبذب على صعيد العلاقة مع السلطة الوطنية، حتى غدا الأمر بحد ذاته، إشكالية فكرية وعملية معقدة، أصبحت موضوعا للدراسة والبحث في الدوريات العملية والمنتديات الفكرية[٥٠].

الثقافة الكويتية: هل لها من وجود؟

إن موضوع «الثقافة الكويتية» يختلف ـ في قناعتنا ـ عن موضوع «الثقافة في الكويت» الثقافة الكويتية تتمثل في السمات الثقافية الخاصة بحياة المجتمع الكويتي، كما تتجلى من خلال مظاهر حياة هذا المجتمع وسلوكيات أفراده، والمفاهيم التي تعبر عنها، وكذلك القيم المختلفة لمظاهر هذه الحياة، خاصة المظاهر السلوكية. ففي المجتمعات البسيطة ثقافيا، كما هو حال المجتمع الكويتي قديما، يتم التعبير عن كل ذلك من خلال الأمثلة الشعبية الدارجة، العادات والتقاليد السائدة، والطقوس الدينية التي يعتقدها الناس ويمارسوها عمليا. لذلك فإن دراسة الظواهر الثقافية في مثل هذه المجتمعات يجب استقراؤها من الواقع في المقام الأول، دون أن يعني ذلك، أن لا قيمة للكلمة المكتوبة من شعر وخطابة، بقدر ما يعني ضعف تأثير هذه الكلمة في ثقافة هذا المجتمع، ومن ثم ضعف دور المثقف.

موضوع «الثقافة في الكويت» يقصد به التجليات التي تظهر بها هذه الثقافة من خلال الأدب بشكل عام، وبصوره المختلفة من قصة ورواية ومسرحية، وأيضا من خلال الحراك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. وهذا لا يمكن التعرف عليه وتعريفه إلا من خلال «الكلمة» المكتوبة المتجسدة في النص الكتابي سواء في مقالة صحفية، أو شعر أو قصة، أو نص مسرحي. بذلك، تتبدى هذه الثقافة كأسلوب للتعبير عما يجول في النفس من توجهات تجاه القضايا والمشكلات التي يعيشها المجتمع. في مثل هذا الإطار، يكون الحكم للكلمة وليس للسلوك في مجال الثقافة، على سبيل المثال، يوجد العديد من النصوص الأدبية التي تتعرض لمشكلة البطالة المقنعة، والداعية لممارسة المهن اليدوية. لكن ليس من الضروري أن يتحول النص إلى واقع، إذ قد تظل هذه المشكلة تدور في حلقة مفرغة. في مقابل ذلك نجد أن المجتمع القديم يمارس المهن اليدوية على اختلاف أنواعها لأسباب اقتصادية معيشية، وليست هناك حاجة لمناقشتها كقضية اجتماعية، لأن العمل اليدوي له

«قيمة ثقافية» تتصل بالرجولة . فالرجل هو الذي يأكل من عمل يديه ، ويمكن أن نستشهد بهذا الصدد رجال الكويت الذين ظلوا يمارسون العمل التجاري المحدود ـ ولم يرضوا الاتجاه للعمل في وظيفة حكومية ، بل إن بعضهم لم يهتم كثيرا بمسألة الضمان الاجتماعي ، اعتمادا على موروث ثقافي ـ اجتماعي يتصل بقيمة العمل وعلاقته بالإنسان .

ومن الممكن إضافة طابع الخصوصية لمسألة «الثقافة الكويتية» ، في مقابل طابع العمومية لمسألة «الثقافة في الكويت» ، وتداخل الأدوار بين الدولة والفرد ، إذ من الممكن أن تمتد الثقافة من الداخل إلى الخارج لأسباب الدعاية الإعلامية ، أو الانتشار الثقافي ، وليس بالضرورة كانعكاس لقيم المجتمع ومفاهيمه .

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تعريف الثقافة الذي حددته منظمة اليونسكو في مؤتمرها المسمى «مؤتمر اليونسكو للثقافة» الذي عقد في مدينة مكسيكو في الفترة ما بين ٦ يوليو ـ ٦ أغسطس لعام ١٩٨٢ والمتضمن معنى الثقافة وفقا للتعريف التالي :

«الثقافة بمعناها الواسع ، جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعاً بعينه أو فئة اجتماعية بعينها . وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة ، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات» .

وفقا لهذا التعريف ، والمستمد من أبحاث ودراسات عديدة لمجتمعات متنوعة ثقافيا ، يمكن الاستنتاج بكل اطمئنان أن لكل مجتمع ثقافته الخاصة به ، وبغض النظر عما إذا كانت ثقافة متطورة أو متخلفة ـ بمقياس الآخرين ـ لذلك فإن من المخاطرة ـ ثقافيا ـ الإقرار بنفي الثقافة المحلية ، كما ورد في إحدى الدراسات الحديثة ، حيث يقول أحد الباحثين . «قبل كل شيء علينا أن نقرر بأنه ليست هناك ثقافة خليجية ، بل ثقافة عربية في منطقة الخليج . .»[٥١] ونعتقد أن الباحث قد جرفه الحماس القومي ، وهو أمر وإن لم يكن مذموما بذاته ، إلا أنه يغمط الواقع المحلي حقه في التواجد الثقافي . ولعله الأقرب إلى الصواب ما أورده د . محمد الرميحي ، تحليلا لما ورد في التعريف العالمي للثقافة« . . إن الثقافة تعني جوهر المجتمع ، تعني كل ما ينتجه المجتمع من إنتاج مادي ومعنوي ، كما تعني تأثير ذلك المجتمع أو تلك المجموعة الإنسانية بالنتاج المادي والمعنوي لغيرها وتأثيرها فيه ، ومدى النقل الكامل والاستيعاب والتمثيل . فالثقافة السائدة في مجتمع ما أو جماعة ما تعني السمات الأساسية الروحية والمادية الفكرية التي تميزها . هذه السمات الأساسية هي التي تميز ثقافة عن ثقافة أخرى ، هي التي تعطي المنتج المادي والفكري خصوصيته وتفرده . ولاشك أن كل جماعة لا يمكن أن تتطابق مع غيرها في سماتها الأساسية الروحية والمادية الفكرية والعاطفية ، ولاشك أن هناك تنوعا وتفردا لدى جماعة دون جماعة أخرى في المجتمع نفسه . .»[٥٢] .

بناء على ما سبق ، لا مجال لإنكار أو تجاهل وجود «ثقافة خليجية» تتضمن في إطارها «ثقافة كويتية» ذات سمات خاصة بالمجتمع الكويتي . وهذا الموضوع يختلف عن واقع الثقافة في الكويت ، كما سنبين لاحقا . إذ من الملاحظ أن معظم المؤلفات التي عالجت موضوع الثقافة في الكويت ، اقتصرت على دراسة الموضوع من

خلال عرض التوجهات الفكرية في المجتمع الكويتي على المستويين الشعبي والرسمي، مع التركيز على الاتجاهات الثقافية في مجتمع الرفاه، والعوامل التي ساعدت على تنميته من تعليم ووسائل إعلامية وعناصر ثقافية خارجية، مع إعطاء الأجهزة والمؤسسات الرسمية الثقل السياسي في عملية نشر «وجه الكويت الثقافي» في الخارج، وعدّ ذلك من إيجابيات الجهد الرسمي في هذا المجال (٥٣).

يضاف إلى ذلك الدراسات الخاصة بواقع الثقافة في المجتمع الكويتي من خلال النص الأدبي الذي يجسد هذه الثقافة. هذا «النص» الذي يتجلى بشكل عام، من خلال القصة والرواية والشعر الشعبي والشعر العربي، والمسرحية، أو من خلال المقالة التي تتعرض للمشكلات التي يعيشها المجتمع، أو التوجه السياسي السائد أو العناصر الأجنبية الوافدة المؤثرة في حياة هذا المجتمع (٥٤).

لا مجال للحديث عن الثقافة السياسية للمجتمع الكويتي في الثلاثينات والأربعينات، حتى لو أخذنا بعين الاعتبار قيام المجلس التشريعي عام ١٩٣٨، أو ما يعرف في المجتمع الكويتي بـ (سنة المجلس)، لأن ذلك يعد حدثا سياسيا، وأبعد ما يكون عن الثقافة السياسية. لكن في الخمسينات والستينات، كانت الثقافة السياسية هي السائدة، خاصة ثقافة السياسة القومية بسبب سيطرة الفكر القومي على الساحة السياسية العربية بشكل عام، والفكر الناصري بوجه خاص. كما يمكن أن نتحدث الآن عن سيادة الثقافة السياسية القطرية في مرحلة مابعد التحرير من الاحتلال العراقي. كذلك يمكن البحث فيما يمكن أن نطلق عليها «الثقافة الاستهلاكية» التي ترافقت مع ظهور مجتمع الرفاه، وهو ما لم يكن موجودا في السابق، دون تجاهل لحقيقة أن هذه الثقافة ليست سوى إفراز سلبي للوفرة النقدية بيد الأفراد، ومن ثم فهي نمط حياة طارىء غير ذي جذور في مفهوم الثقافة الكويتية التجارية القائمة على الادخار والاستثمار.

الثقافة الكويتية ـ في اعتقادنا ـ شيء مختلف تماما. إنها الثقافة المنبثقة من روح وجوهر المجتمع الكويتي. هي تلك الثقافة التي تبرز مفاهيم وقيم وسلوكيات ومعتقدات وحكايات وألعاب شعبية، وملابس، ونمط حياة المجتمع الكويتي كما كان في أصله. وهو ما لم يعدموجودا الآن. هذه الثقافة التي تتشابه في إطارها العام مع بقية «الثقافات» الخليجية القطرية، تتميز ـ في الوقت ذاته ـ عن هذه «الثقافات» في بعض الجوانب. لذلك فالحديث عن «الثقافة الكويتية» كما هي في الأصل يحتاج إلى الغوص في أعماق الحياة الاجتماعية، وهو موضوع يختلف كلية عن تجليات هذه الثقافة في صورة الكلمة من خلال المسارب الأدبية. والدليل على ذلك أنه ليس من الضروري أن تتواجد هذه التجليات بصورة مادية ملموسة وواقعية في المجتمع، ومع ذلك يمكن أن تظهر في صورة الكلمة الأدبية كالشعر مثلا. لننظر على سبيل المثال إلى قصيدة «الجندي في ميدان القتال» للشاعر الفذ فهد العسكر. وهي قصيدة وصفية لشيء لم يعشه الشاعر ولم يتعرف عليه ـ بل إن القصيدة جاءت دون مناسبة. إذ من المعروف أن المرحوم الشاعر فهد العسكر لم يعرف الجندية في حياته (٥٥). وهذه القصيدة لا تمثل الثقافة الكويتية، بل لعلها مما تصوره الشاعر في ظل نكبة فلسطين وبداية الصراع العربي الإسرائيلي، فالشاعر توفي عام ١٩٥١. لكن بمقارنة هذا النوع من الشعر مع ما يغنيه «النهام» في البحر على سبيل المثال (٥٦)، نجد أن أغاني النهام على اختلاف أنواعها تعبر حقيقة عن «ثقافة كويتية» لها ما يماثلها في دول الخليج العربي الأخرى (٥٧).

خصائص الثقافة الكويتية

إن تميز الثقافة الكويتية بخصائص محددة، لا يعني بأي حال من الأحوال، تفردهـا وانعزالها عن الثقافة الخليجية أو الثقافة العربية بمجالها الرحب (٥٨). بل هي ذات علاقة وشيجة بالثقافتين الخليجية والعربية. لكن ذلك لا يمنع من التأكيد على السمات الخاصة التي تميز الثقافة الكويتية التي هي نتاج ظروف موضوعية وذاتية، والمعبرة عن روح وجوهر المجتمع الكويتي. وتتمثل هذه السمات في الخصائص التالية:

خصائص عامة

١ـ إنها ذات طبيعة مغلقة.

٢ـ غياب دور المثقف.

٣ـ غياب دور المؤسسة الرسمية.

وهذه الخصائص تشترك فيها جميع الدول الخليجية دون استثناء، لأنها تتشابه في طبيعة تعاملها مع الظروف البيئية المحيطة بها.

خصائص خاصة

١ـ غلبة صبغة التحضر على صبغة البداوة.

٢ـ الأثر الهائل للبيئة البحرية في حياة الناس والمجتمع.

إن المجتمعات الخليجية تتشارك فيما بينها في خصائص عامة وهي المذكورة آنفا، ومن الجدير بالذكر أنها خصائص لكل مجتمع تغلب عليه صفة البداثية زراعيا كان أم رعويا أو بحريا. وهذه الخصائص ليست ذات وجود في عالمنا الحديث في ظل هيمنة التقنية العالية لوسائل الاتصال الحديثة. لكن هذه الخصائص لازمت المجتمعات القديمة، خاصة مجتمعات شبه الجزيرة العربية في أوائل هذا القرن بسبب ضعف وسائل الاتصال والطبيعة النزاعية المتوترة التي سادت العلاقات بين القبائل. ولا ينفي ذلك تأثير العلاقات التجارية الخارجية، لكن من الملاحظ أن عامل التأثير الذي ينال هذه المجتمعات نتيجة الاحتكاك بينها وبين المجتمعات ذات العمق الحضاري مثل الهند وإفريقيا، يتم احتواؤه داخليا ويصطبغ بالصبغة المحلية، ويصبح من ثم، جزءاً أساسيا من الثقافة الشعبية وكأنه داخل دائرة مغلقة، خاصة وأن هذه المجتمعات لا تسعى بأي حال من الأحوال إلى خلق الجسور الثقافية مع الآخرين، بسبب «اكتفائها» بمخزونها الثقافي الشعبي. وقد عضد من هذا الانغلاق غياب دور المثقف إلى جانب غياب دور المؤسسة الرسمية لانعدام العناصر اللازمة للمجتمع ـ الدولة في ظل الحراك البشري اللامحدود جغرافيا بين هذه المجتمعات.

إن غياب دور المثقف من الثقافة المحلية لا يعني بأي حال من الأحوال عدم وجوده، بقدر ما يعني ضعف تأثيره، نتيجة ضعف الإمكانات اللازمة لبناء ثقافة عامة، كالتعليم والصحافة، والكتب، والمؤسسات الثقافية بشكل عام. أما دور المؤسسات الرسمية فهو منعدم تماما نظرا لغياب الدولة ككيان سياسي يسعى لتحقيق أهداف معينة، من بينها، نشر الثقافة خارج النطاق المحلي، وكذلك نتيجة لقلة الموارد المادية اللازمة لتحقيق مثل هذا الهدف الكبير والشامل.

الخصائص الخاصة للمجتمع الكويتي تتجلى في تميزه وتفرده عن بقية المجتمعات الخليجية الأخرى في غلبة صبغة التحضر، والأثر الهائل والعميق للتراث البحري في حياة الكويتيين.

خلافا لطابع الحياة القبلية ونمطها البدوي السائد في مجتمعات شبه جزيرة العرب، أثبت المؤرخون والرحالة الطابع المديني للكويت، فالحديث عن الكويت كان دائما حديثا عن «مدينة الكويت» يقول ديكسون «كانت مدينة الكويت في الأصل مدينة مسورة، ويقال إنه كانت لها سنة ١٨٧٤ سبع بوابات من جهة البر. »(٥٩). ولعل طبيعة الظروف المناخية والاقتصادية التي دفعت الناس نحو البحر، إضافة إلى الخليط السكاني بسبب توافد العناصر البشرية الأجنبية في مستهل القرن العشرين، قد جعل الكويت ذات طابع بحري، الأمر الذي أدى إلى ضمور الطابع القبلي، وخروج المجتمع الكويتي عن «دائرة التأطر البدوي بكل ما تفرضه تلك الأطر البدوية الموروثة من قيم ومواصفات في العمل والسلوك والاستعداد النفسي. . »(٦٠)، وإن كان ذلك لا يعني تخليا تاما عن كل ما يتصل بمفاهيم المجتمع البدوي، قدر ما يعني غلبة صبغة التحضر على صبغة البداوة، كما يتجلى ذلك من اللهجة الشعبية التي يغلب عليها الطابع الحضري من خلال استخدام المفردات الخاصة بحياة المدن، لا حياة الصحراء، أو ما يطلق عليها «لهجة الحضر» الملائمة لواقع اجتماعي يختلف كثيرا عن مجتمع البداوة(٦١).

من السمات التي ميزت المجتمع الكويتي في موروثه الثقافي المخالف للبداوة، التقدير الاجتماعي لمكانة العمل والعامل، مما يخالف المفاهيم القبلية تجاه مفهوم المهنة المشتق من المهانة. حيث ينظر البدوي إلى الأعمال اليدوية بعين الازدراء والعيب (٦٢). ومن المعروف أن المجتمع الكويتي في مرحلة مجتمع ما قبل النفط، كان يزخر بالعديد من المهن اليدوية كالبناء والحدادة، والصناعات اليدوية الخشبية، كالنجارة والقفاص (الذي يصنع أقفاص النوم)، والتناك (صانع الحاجات المنزلية البدائية من تنك الصفيح)، والصفار الذي يقوم بصنع وتلميع القدور النحاسية. . . الخ (٦٣). مع ملاحظة عدم انتشار المهن البدوية مثل رعي الأغنام وصنع بيوت الشعر على سبيل المثال بين الكويتيين.

الكويت هي البحر، وهذا يفسر اتخاذ الكويتيين البوم (سفينة السفر) شعارا وطنيا، خلافا لبقية الدول الخليجية. يقول د. عبدالله العتيبي: «لا أعتقد أن هناك مهنة من المهن بلغ تأثيرها في إبداع مجتمع كما بلغ تأثير مهنة البحر في الإبداع الفني للمجتمع الكويتي، حيث شكلت الفنون الغنائية البحرية الجزء الأكبر من مساحة الخريطة الفنية، بموسيقاها ورقصاتها وإيقاعاتها الثرية جدا، وأنواعها الكثيرة التي عبرت عن كل مرحلة من مراحل العمل البحري، بداية من صنع السفينة على اليابسة حتى عودتها من رحلتها الطويلة الشاقة مرورا بكل التفاصيل الصغيرة لمسيرة العمل فوق السفينة أو تحتها في اليم أو في الأرض، مع حملها لكل المعاناة الجسدية والنفسية للإنسان البحار في كده اليومي، وحنينه الدائم للحبيبة المرأة والوطن، والأطفال والاستقرار والطمأنينة»(٦٤).

ويعظم تأثير البحر في حياة الكويتيين وتأثرهم به اجتماعيا ومعاشيا، أصبحت للبحر أدواته الخاصة، وأغانيه الشعبية، وفنونه، بل وطقوسه أيضا (٦٥). وعلى الرغم من انحسار المفاهيم الشعبية الخاصة بالبحر، وكذلك تقلص أو انعدام دوره الاقتصادي، إلا أن تأثيره الوجداني لا يزال مستمرا في نفوس الكويتيين،

وحاضرا في أذهانهم بكل صوره، وتفاصيل حياته الصاخبة والقاسية. فالبحر «لايزال بالنسبة للكويتيين دليل تأصيل للذات الوطنية، وشاهد انتماء إلى هذه البلاد. وعلى الرغم من انتهاء دور البحر كوسيلة رزق ومعيشة، إلا أن تأثيره في مسيرة الفن الشعبي لا يزال واضحا سواء على مستوى المعالجة الشعرية لبعض القضايا الاجتماعية، أو على مستوى الذكرى النفسية المؤكدة للذات الوطنية والمؤصلة للمعاني الذاتية الجميلة كالصبر وشدة التحمل»(٦٦).

ومما هو جدير بالذكر أن معظم الفنانين الكويتيين الذين يمارسون فن الرسم، لا يزالون يستعرضون البحر وروحه وأدواته وفنونه في فنهم، وهذا خير دليل على عدم انطفاء جذوة ظاهرة البحر في وجدان الإنسان الكويتي المعاصر. وكذلك الأمر على المستوى الرسمي حيث تقوم وزارة الإعلام سنويا وفي مناسبات مختلفة، بإحياء ذكرى الغوص بتشجيع الشباب الكويتي على المشاركة في مثل هذه المناسبات.

ثقافة ما بعد النفط

إن «الثقافة الكويتية» بسماتها الخاصة النابعة من الواقع الكويتي الشعبي، وكما تجسدت في مفاهيم وقيم وسلوكيات المجتمع الكويتي، قد توارت خلف نمط الحياة الجديدة لمجتمع الوفرة المادية والنزعة الاستهلاكية. وبذلك ما عاد من وجود لتلك الثقافة اللهم من جانب الذكرى، حيث حل محلها واقع جديد، وحياة جديدة، وثقافة جديدة تم تشكيلها من خلال أدوات وأساليب وحياة العصر الحديث من تعليم مدني، ووسائل تربية غربية معاصرة، ووسائل إعلام سمعية ومرئية ومقروءة. وأصبح بالإمكان الحديث عن مسارب متعددة للثقافة من ثقافة سياسية سادت مرحلة الخمسينات، وثقافة أدبية اتسمت بها مرحلة الستينات والسبعينات، ثم الحديث عن الثقافة ومجالاتها، إلى الحديث عما يسمى بالغزو الثقافي - إن هناك ثمة غزو - انحدارا إلى الحديث عن الهموم الثقافية. لكن ما يميز كل هذه المراحل يتمثل في سيطرة وسائل الإعلام الرسمي ودوره في تنمية الثقافة ونشرها في الداخل والخارج(٦٧).

لكن على الرغم من كثرة المدارس ووسائل الإعلام والدور الرسمي المتنامي في المجال الثقافي، يعترف جميع البحاث بظاهرة سطحية الثقافة بسبب غلبة الروح الاستهلاكية في المجتمعات الخليجية. وهذا هو فيصل التفرقة بين الثقافة الكويتية في مرحلة ما قبل النفط حيث كانت الثقافة نبت الواقع المعاش ومفاهيمه وقيمه، «كان الفن والرقص والأدب وطرائق الحياة كلها مرتبطة بالحياة نفسها، لم يكن يبدعها فنان متخصص وإنما هي احتياج الحياة ذاتها، كانت هناك مكتبة عامة للثقافة إن صح التعبير، وكان المنتج الثقافي متواكبا مع البيئة معبرا عنها تظهر فيه صورة الحرمان المادي كما تظهر فيه الأشواق إلى حياة أفضل»(٦٨). لذلك اتجه الحديث في الثقافة في مرحلة ما بعد اكتشاف النفط، إلى البحث في دور المثقف الذي ينتمي إلى المجتمع الخليجي بشكل عام(٦٩).

إن مرحلة الرفاه النفطي التي يعيشها المجتمع الكويتي لا تخلو من تميز ثقافي لهذا المجتمع، بعد أن تحول بكلياته إلى صورة المؤسسة في إطار الدولة الدستورية، دون أن ينصرف الذهن إلى مفاهيم الاستبداد الثقافي. لقد توارت «الثقافة الكويتية» المعبرة عن المجتمع/ الشعب، خلف ثقافة المجتمع/ الدولة، حتى أصبحت هذه الثقافة سمة خاصة بالمجتمع الكويتي، امتدت إلى ما وراء الحدود ليرتبط اسم الكويت بهذه الصورة

الثقافية وعلى جميع المستويات الخليجية والعربية. أو كما يقول د. فؤاد زكريا: «فقد استطاعت الكويت أن تستغل الثروة النفطية استغلالا شديد الذكاء في ميدان الثقافة واتبعت سياسة تؤدي في المدى الطويل إلى أن تصبح الكويت مركز إشعاع يمتد في أرجاء الوطن العربي كله»[٧٠].

لقد أصبح للكويت/ الدولة هوية ثقافية خاصة، يتعرف عليها كل قارىء وكل باحث، وكل مثقف، من خلال ما تقدمه الدولة من دعم مادي وأدبي لمجلات ثقافية وعلمية أكاديمية تبرز الوجه الثقافي للكويت وبافتخار. هذه المجلات والكتب التي جذبت العديد من المثقفين والكتاب والباحثين للمشاركة الأكاديمية في الموضوعات التي تكون محل البحث والنشر، وليس من المبالغة القول إن الكويت استطاعت ــ منذ أولى مراحل الدولة الحديثة ــ أن تتخطى حاجز الأيديولوجية الذي برز عائقا أمام بعض الدول العربية التي تفوق الكويت في الامتداد التاريخي والثقافي. وقد ساعد على ذلك اتساع هامش الحرية السياسية الذي تنعم به الكويت، الأمر الذي مكّن الدولة ومؤسساتها من الجمع بين مبدأي تدخل الدولة في أضيق نطاق، وحرية البحث والتعبير والفكر في أوسع نطاق ممكن، وتوفير الضمانات الدستورية لهذه الحرية[٧١].

لقد تمكنت الكويت من تعويض صغر مساحتها الجغرافية، باتساع مساحتها الثقافية، فلا تذكر مجلات مشهورة مثل «العربي» و«عالم المعرفة» و«عالم الفكر» و«الثقافة العالمية» وسلسلة «من المسرح العالمي» و«مجلة العلوم»، إلا ويذكر اسم الكويت، ولعله يبعث على الافتخار أن «مشروع الخطة الشاملة للثقافة العربية» قد تم البدء به من الكويت، وأن جميع لقاءاته الفكرية أقيمت على أرض الكويت، ولو لم يكن للكويت تلك الريادة الفكرية في المجال الثقافي لما وثقت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بالعمل في هذا المشروع تحت إشراف الأستاذ عبدالعزيز حسين، وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء آنذاك.

ما كان لكل هذه المشروعات الثقافية أن تتحول إلى واقع ملموس لولا جهود «المثقف» الكويتي أو بتعبيرأدق «الانتلجنسيا» الكويتية، التي توفرت لديها الإمكانات الرسمية لتوظيف إيمانها بأهمية الثقافة والانتشار الثقافي في عهد الدولة الدستورية، لقد كان الوعي بأهمية الثقافة، واستخدام أموال النفط ـ بموافقة الدولة ـ من أجل تحقيق هدف سام ونبيل، وهو رفعة شأن الكويت ثقافيا. فاستثمر المال الكويتي في خدمة الثقافة العربية في المقام الأول، فأشرق وجه الكويت الثقافي عربيا من خلال المجلات الدورية الثقافية، والفكرية، والعلمية، والمؤتمرات والندوات الفكرية. وبذلك أسهمت الكويت إسهاما حقيقيا في تنمية الثقافة العربية. هذا الإسهام الذي لا يمكن لأحد إنكاره أو تجاهله.

الثقافة الكويتية في مرحلة ما بعد النفط، كانت ثقافة مصطبغة بالروح العربية وآفاقها الرحبة لكن هذه الروح نالها التصدع خلال الغزو العراقي في الثاني من أغسطس لعام ١٩٩٠، ثم ازدادت تصدعا طوال فترة الاحتلال بسبب المواقف اللاإنسانية للأحزاب والشعوب العربية التي أيدت الاحتلال، ولم تبال بمعاناة الشعب الكويتي. وما أن حدث التحرير حتى شهد المجتمع الكويتي تراجعا حقيقيا للمفاهيم والقيم الخاصة بالثقافة العربية التي عملت الكويت على التمسك بها ونشرها طوال السنوات التي تلت الاستقلال، ليعايش مجتمع ما بعد التحرير، ظاهرة الإبدال الثقافي التي باتت تهدد القيم والمفاهيم التي تبناها المجتمع الكويتي سابقا، بل وتنسف كل الجهود التي بذلت طوال العقود السابقة.

الإبدال الثقافي*

إذا كانت الخمسينات تعد منعطفا هاما في بنية التفكير السياسي الكويتي على المستوى الشعبي، فإن عقد التسعينات يمكن عدّه منعطفا أكثر أهمية في هذا المجال. ففي الخمسينات شهد المجتمع الكويتي عصبية لا مثيل لها لدى بقية شعوب الدول الخليجية، تجاه المفاهيم القومية والعربية وتبني العداء الشديد للفكرة الاستعمارية المضادة والمناقضة لتلك المفاهيم. وخير دليل على ذلك كثرة التجمعات والتنظيمات السياسية، بل وكذلك الأحزاب السياسية التي ظهرت في المجتمع الكويتي آنذاك على الرغم من صغره جغرافيا وسكانيا. وقد تجلى تأثير ذلك واضحا على واضعي الدستور كما يتبين من ديباجة الدستور الكويتي، والمادة الأولى من الباب الأول الخاص بالدولة ونظام الحكم.

إن الحماس القومي والتوجه العروبي الذي طغى على أفراد الشعب الكويتي، وامتداد ذلك إلى المستوى الرسمي ممثلا بالدور القومي الفعال للحكومة الكويتية في علاقاتها مع بقية الدول العربية، هذا الحماس الذي كان بمثابة الشعلة المتوهجة، أخذ يخبو تدريجيا مع بدء الاحتلال العراقي، لينطفيء بعدها تماما على إثر الموقف اللاإنساني لمعظم الجماهير والحكومات العربية التي وقفت إلى جانب قوى الاحتلال، دون اهتمام بالمآسي التي كان الشعب الكويتي يعيشها لحظة بلحظة، من نهب وتدمير وقتل واغتصاب، هذه المآسي التي لاتزال في الأذهان ملقية بسحب الألم والمعاناة على النفس الكويتية، خاصة فيما يتعلق بقضية الأسرى والمرتهنين لدى النظام العراقي.

بذلك سقطت مفاهيم القومية والعروبة من الثقافة الكويتية التي تشكلت في عقد الخمسينات واستمرت في الستينات والسبعينات، لتحل محلها مفاهيم غربية، طالما تمنّع الكويتيون إزاءها وبشيء من العناد، وهي الثقافة الغربية في جانبها السياسي. هذا الجانب الذي واجهه الكويتيون بعناد صلب في مناسبات كثيرة. بسبب تمسكهم بمفاهيم القومية والعروبة، التي حالت دون تغلغل المفاهيم الغربية إلى الروح الثقافية الكويتية العربية في جوهرها ومظهرها.

إن سقوط المفاهيم القومية كنتيجة من نتائج الاحتلال العراقي فتح الباب واسعا لعملية الإبدال الثقافي، وبشكل متسارع وطوعي. لقد بدا واضحا بعد التحرير، تقبل الكويتيين شعبيا للمفاهيم الغربية بشكل عام، والأمريكية بشكل خاص، ودون حرج كما كان الأمر في الماضي، وكأن الشعب يقوم بنوع من «التكفير» عن «ذنوب» الماضي القريب.

لقد كان التحرير وبحق، نقطة تحول رهيب في المضمون الثقافي للمجتمع الكويتي، حيث نبذ الشعب تراثه القومي، واختار طوعا وبكامل حريته إبدال ثقافته العروبية ـ القومية بثقافة غربية ـ أمريكية، مع ميل واضح لكل ماهو أمريكي. وقد تجسد ذلك في رفع العلم الأمريكي إلى جانب العلم الكويتي بعد اندحار القوات العراقية الغازية مباشرة. منذ تلك اللحظة أخذ الشعب الكويتي ـ خاصة بالنسبة لفئة الشباب ـ في تبني عملية «أمركة Amerizanication حياته اليومية».

* أدين بهذه الفكرة إلى الأخ أحمد الديين.. مستشار التحرير في مجلة «الطليعة» الكويتية.

إن المـظاهر الدالة على «أمركة» الحياة الكويتية تتجلى واضحة للعيان في التالي من الممارسات الشعبية اليومية .

١ـ تزايد استخدام الملصقات «الستكرز» المختلفة، خاصـة ذات الشكل الأمريكي، العلم الأمريكي، صورة الرئيس الأمريكي، العبارات الأمريكية، مما هو مشاهد على السيارات مثلا .

٢ـ تزايد ظاهرة التقليد لنمط الحياة الأمريكية لدى الشباب، مثل الملابس الأجنبية، خاصة «الجينز»، والقبعة الأمريكية التي تحمل شعارات الرياضة الأمريكية .

٣ـ تنامي الشعور بالامتنان والعمل على تجسيده عمليا . ولنأخذ على سبيل المثال، التبرعات الشعبية للمشاركة في بناء مكتبة الرئيس الأمريكي السابق جورج بوش .

٤ـ الإكثار من استخدام «الستلايت» لمشاهدة البرامج الأجنبية .

٥ـ تزايد عدد الطلبة المسجلين في المدارس الأجنبية .

أما على المستوى الرسمي فيمكن ملاحظة التالي :

١ـ تزايد البرامج الترفيهية التي تشمل الأغاني الأجنبية .

٢ـ تزايد عدد المبعوثين للدراسة في الخارج، خاصة إلى الجامعات الأمريكية .

دون شك أن بعض هذه الممارسات لايمكن رصدها «حسابيـا»، لكن يمكن ملاحظتها في ممارسات الحياة اليومية وبصورة لا يمكن للعين أن تخطئها، كالملصقات ونوعيـة الملابس التي يتسارع انتشار استخدامها بدلا مـن الملابس الكـويتية، و«الستـلايت» المنتشر على أسطـح المنازل، وكثـرة عرض الأغـاني الأجنبية في التلفـاز الرسمي (القناة الثـانية)، كل ذلك واضح ولا يحتاج إلى إحصائيـات . أما أعداد الطلبة المتجهين إلى المدارس الأجنبية فيستدل عليها من الإحصائيات، التي تشير إلى ازديـاد عدد المدارس الأمريكية وأعداد الدارسين فيها بعد التحرير، حيث ارتفع عدد الفصول في المرحلة المختلفة وفقا للتالي :

	٩٢/٩١	عدد الطلبة	٩٣/٩٢	عدد الطلبة
رياض الأطفال	١٥	٣٢٤	٢٠	٤٢١
ابتدائي	٢٨	٥٨٥	٤٠	٨٣٤
متوسط	١٦	٣٤٠	٢٤	٥٥٤
ثانوي	١٢	٢٧١	٢٥	٤٦٧
وكذلك الأمر بالنسبة للمدرسة الإنجليزية أيضا :				
رياض أطفال	٤٠	٨٣٩	٤٧	١٠٠٤
ابتدائي	٩١	٢٢٩٢	١٠١	٢٦٣٨
متوسط	٥٤	١٢٦١	٧٧	١٩٤١
ثانوي	٣١	٧١٥	٦٣	١٣٢٥

والسبب في تنامي التوجه إلى المدارس الإنجليزية يعود إلى أسباب كثيرة منها كثرة عدد البريطانيين في الكويت مقارنة مع الأمريكيين، إضافة إلى البعد التاريخي للعلاقات الكويتية ـ الإنجليزية، حيث تتصف العلاقات الكويتية ـ الأمريكية بالحداثة. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن نسبة التزايد متقاربة بين المدارس الأمريكية والإنجليزية سواء في عدد الفصول أو الطلبة، لتبين رجحان كفة التوجه للمدارس الأمريكية، وهو أمر يرتبط مباشرة بظروف التحرير الذي كان للأمريكيين فيها الدور الأول والفعال. كما يمكن ملاحظة الأمر ذاته بالنسبة للتوجه إلى المدارس الفرنسية، كما تشير إلى ذلك المجموعة الإحصائية السنوية لعام ١٩٩٢، الصادرة عن الإدارة المركزية للإحصاء في وزارة التخطيط بدولة الكويت.

إن عملية الإبدال الثقافي التي تبناها الشعب الكويتي، ولا يزال يتفاعل معها، لا يبدو أنها طارئة أو مؤقتة، حتى لو أخذنا بعين الاعتبار كونها نتيجة الاحتلال العراقي الذي زال من الواقع. ومما يؤسف له أن هذه القضية ـ على الرغم من أهميتها ـ لم تنل الاهتمام اللازم على المستويين الرسمي والأكاديمي، إذتخلو الدراسات الأكاديمية المختلفة ذات الصلة بالجوانب النفسية والاجتماعية التابعة للغزو العراقي ـ على كثرتها من التعرض لهذا الموضوع الذي يمتد أثره إلى المستقبل ولا يتوقف عندالحاضر.

إن تبني المجتمع الكويتي. خاصة قطاع الشباب، للقيم والظواهرالخاصة بالمجتمع الأمريكي، أمر لا ينفصل في سياقه العام، عما يحدث من تغيرات مماثلة في المجتمعات العربية الأخرى. الفارق الهام بين الوضعين الكويتي والعربي يتمثل في حقيقة أن الوضع الكويتي أكثر تقييدا للذات بسبب الشعور بالامتنان والفضل تجاه الأمريكيين، والنظر إليهم كـ «أبطال» تحرير، مما يعني في خاتمة المطاف تجذر هذا الشعور في صميم وأعماق الضمير الكويتي. ولعل هذا يفسر عدم الإحساس ـ على المستوى العام ـ بخطأ هذا الوضع وخطورته في آن معا، وتفضيله على التوجه نحو العرب ومفاهيم العروبة، والذي كان موجودا قبل الاحتلال.

إن هذه الظاهرة التي استجدت بعد التحرير، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تدخل في سياق الغزو الثقافي أو الحضاري، وذلك لانتفاء عنصر الإكراه من ناحية، ولارتباطها بمفاهيم التطور والتمدن والرقي من ناحية أخرى، بل وحتى التمرد من خلال الإعجاب بصورة البطل الطيب، بعد أن سادت صورة «الأمريكي القبيح» فترة طويلة من الزمن.

التساؤل حول مدى استمرارية هذه الظاهرة يظل مشروعا، ولازما. ولعل الإجابة ترتبط ارتباطا وثيقا بمدى التقدم الحاصل في العلاقات العربية ـ العربية التي نالها التصدع منذ اللحظة الأولى للغزو. إن مما يؤسف له أن السياسة قد أصبحت سيدة الساحة، ولها السيادة على كل جوانب الحياة، بما في ذلك الثقافة. هذا الوضع لم يكن في الماضي، حيث كانت الثقافة تعمل ـ إلى حد كبير ـ بمعزل عن السياسة. أما في العصر الراهن فليس متيسرا على الثقافة أن تفلت من براثن السياسة.

العبء يقع على كاهل المثقفين لإحداث التغير المنشود في بنية البنيان الثقافي المائل، وهو أمر ليس سهلا، بل تكتنفه العديد من المصاعب والعقبات بسبب المواقف اللاإنسانية التي اتخذها الكثير من المثقفين إبان أزمة الاحتلال العراقي للكويت. يضاف إلى ذلك حقيقة أن المثقف الكويتي ـ ومن ورائه المؤسسة السياسية والإعلامية ليس مستعدا لخوض «معركة» المواجهة مع الذات لكسر الحاجز النفسي. فالإحساس بالظلم والغدر وفقدان الإيمان بشعارات الماضي القريب، وقد ساد النفوس ولا يزال، ومن يقرر خوض المعركة ـ عليه أن يحسب حساب شعب كامل، لا تزال نفسه جريحة، وأبناء الكويت رهن الأسر الظالم، والمثقف الكويتي جزء من هذا الشعب، يفرح لفرحه، ويحزن لحزنه. إن صدمة الاحتلال أكبر مما يتخيله البعض، ولعل هذا ما يزيد الوضع تعقيدا.

خلاصة القول، إن ظاهرة الإبدال الثقافي، أمر لا يمكن تجاهله ويحتاج إلى تضافر كل الجهود الشعبية والرسمية والأكاديمية للخروج من هذا الوضع الشاذ الذي لم يشهد له التاريخ العربي مثيلا.

إن ما يحدث في الكويت لا يخرج عما قرره العلامة ابن خلدون في مقدمته الشهيرة «في أن المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده».

خاتمة

لقد كان للمجتمع الكويتي القديم ثقافته الخاصة به، وإن اشترك مع بقية المجتمعات الخليجية في كثير من الظواهر العامة. لكن ظل المجتمع الكويتي متميزا بسمتي التمدن المخالف للبداوة، والأثر البحري في الثقافة الاجتماعية ــ الشعبية، وذلك ما لا يمكن تجاهله عند دراسة المجتمع الكويتي في مرحلة ما قبل النفط. لكن على الرغم من طول الفترة الزمنية ـ نسبيا ـ التي سادت فيها تلك السمتين، خاصة فيما يتعلق بثقافة البحر، إلا أن المجتمع الكويتي سرعان ما تركها وراء ظهره وهو بسبيل التوجه نحو الحياة الجديدة، مجتمع الرفاه والتمدن الحديث، والاعتماد على «البر» بدلا من «البحر». ومن الملاحظ أن الشعب الكويتي، والدولة الكويتية الجديدة، لم يبذلا أي جهد لتنمية هذه الثقافة، ولعل ذلك يعود إلى جملة من الأسباب التالية: انتفاء دور البحر في حياة الكويتيين بسبب تدهور مكانته الإنتاجية من صيد وغوص وسفر، فضلا عن ارتباطه بالبؤس والفقر والتعب والمخاطر. يضاف إلى ذلك عدم تجذره ثقافيا من جهة ارتباطه بالثقافة العربية بمعناها الشامل من شعر ونثر وأدب. وهذا يفسر التوجه الكويتي إلى الثقافة العربية لينهل من معينها، خاصة بعد التواصل المتسارع مع الدول العربية، خاصة مصر، في المجالات التعليمية والسياسية والاحتكاك الاجتماعي الناشىء عن تواجد الكثير من الإخوة العرب في الكويت وهي في خضم نهضتها الشاملة في الخمسينات.

بإيجاز، لقد تخطى الزمن «الثقافة الكويتية» التي تجسدت في الفن الشعبي والطقوس الخاصة بالبحر، والأزياء المحلية... إلخ. لكن نظرا لعدم قدرة هذه الثقافة على التلاؤم مع الواقع الجديد الذي خلقته الثروة النفطية، فقد كان من الطبيعي أن تتوقف هذه الثقافة لتصبح مجرد ذكرى تتجدد كنوع من التواصل التاريخي مع الماضي والافتخار بمآثره.

إن نمو الدولة بمفهومها المؤسساتي قد هيأ الأرضية المطلوبة والمناسبة لظهور مفاهيم جديدة في مجال الثقافة. ويمكن القول إن التصورات الرسمية قد اتجهت للعمل في المجال الثقافي العربي الواسع. وليس خافيا الدور الهام الذي اضطلعت به المؤسسات الرسمية الكويتية خاصة وزارة الإرشاد والأنباء ـ وزارة الإعلام حاليا ـ في هذا المجال، وليصل اسم الكويت إلى كل ركن من أركان العالم العربي. وقد تطور هذا الدور خاصة بعد إنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ولا خلاف أن هذا النشاط الرسمي قد أدى إلى بروز دور المثقف الكويتي، خاصة بعد تنامي التعليم وتطوره بكافة مستوياته.

إن التميز الثقافي الذي خلقته المؤسسة الرسمية على المستوى العربي، وتنامي دور المثقف الكويتي على جميع الأصعدة، قد أصبح السمة الأساسية لواقع الثقافة في الكويت. هذه السمة البارزة التي سعى المحتل إلى تحطيمها منذ اللحظة الأولى للغزو. ولا خلاف أن الشعب العربي على امتداد الساحة العربية قد افتقد الحضور الثقافي للكويت بمجلاته وكتبه ومؤتمراته.. وعلى الرغم من ذلك كله، تمكنت المؤسسة الرسمية

بمساندة أبناء الشعب الكويتي، من إثبات هذا التواجد طوال مدة الاحتلال. أما بعد التحرير فالوضع من الوضوح ما لا يحتاج معه إلى بيان.

خلاصة القول، إن المجتمع الكويتي بمستوييه الشعبي قديما، والرسمي حديثا، كان متميزا في المجال الثقافي، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المساحة الجغرافية والتعدد السكاني المحدود جدا، وهو ما لم تقم به أية دولة تساويها في المساحة والتعداد.

الهوامش

(١) انظر التفصيل في:
- ف. جوردن تشايلد، «نشأة الثقافة في أوربا الهمجية»، تاريخ العالم، المجلد الثاني، ص ١٩٣ ـ ٢٣٨.
- ر. س. كونواي، «كيف وصلت الثقافة الإغريقية إلى روما»، تاريخ العالم، المجلد الثالث، ص ٤٠٦ ـ ٤١٦.

(٢) The Compact Edition of The Oxford English Dictionary, Vol. A-O, Art. (ETHOS).

(٣) الموسوعة العربية الميسرة، المجلد الأول، ص ٢٨٤، ولويس دوللو، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ص ١٨ ـ ١٩.

(٤) لويس دوللو، مرجع سابق، ص ٢٠ـ٢١، ود. سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية، ص ٢٩ـ٣٠.

(٥) Ency. of Philosophy, Vol. 1-2, Art (Culture).
ولويس دوللو، مرجع سابق، ص ٢١ـ٢٢.

(٦) لويس دوللو، مرجع سابق، ص ٢٢ـ٢٣.

(٧) Grolier Academic Enly, Vol. 5, P. 384-385

(٨) الساعاتي، مرجع سابق ص ٢٧.

(٩) Ency. of Philosophy, Lbid

(١٠) لويس دوللو، مرجع سابق، ص ٣٠ـ٣١، وتجدر الإشارة بهذا الصدد إلى تأثير منهج تايلور على من تبعه من العلماء من أمثال كلود ليفي ستراوس في دراسته حول أواخر هنود الأمازون، «المواريث البيئية» و«الثقافات المحتضرة».

(١١) انظر الخطة الشاملة للثقافة العربية (١)، ص ٤١.

(١٢) د. فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، كتاب العربي ١٧، ص ١٤.

(١٣) لمزيد من التفاصيل، د. سامية الساعاتي، مرجع سابق، ص ٣٤ـ٥٤.

(١٤ـ١٥) الوثائق الرئيسية لإعلان مكسيكو بشأن الثقافة ـ مؤتمر اليونسكو للثقافة، مكسيكو، ٦ يوليو ـ ٦ أغسطس ١٩٨٢، نقلا عن د. محمد الرميحي، «واقع الثقافة ومستقبلها في أقطار الخليج العربي»، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢٦٨.

(١٦) معجم العلوم الاجتماعية، مادة: ثقافة، ص ٢٠٠، د. علي عبدالرزاق الجلبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، ص ٧٢ـ٧٨.

(١٧) Grolier Academicency, Vol. 5, P. 384-85

(١٨) د. ملكة أبيض، الثقافة وقيم الشباب، ص ١٣.

(١٩) Ency. Of Philosophy, Vol. 1-2, P.273

(٢٠) الخطة الشاملة...، مرجع سابق، ص ٤١.

(٢١) عبدالحميد سعيد، دراسات في علم الاجتماع الثقافي، ص ٥٧.

(٢٢) د. سامية الساعاتي، مرجع سابق، ص ٣١ـ٣٢.

(٢٣) نقلا عن عبدالحميد سعيد، مرجع سابق، ص ٧٦، ٧٩.

(٢٤) ول ديورانت، قصة الحضارة، المجلد الأول، الهامش في ص ٥.

(٢٥) د. زكي نجيب محفوظ، «الحضارة وقضية التقدم والتخلف»، ندوة أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي، ص ٢٠ـ٢٣.

(٢٦) ول ديورانت، مرجع سابق، ص ٣.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٢٢ـ٢٣، ود. حسين مؤنس، الحضارة، ص ١٥ـ١٦.

(٢٨) د. حسين مؤنس، مرجع سابق، ص ٣٨٥ـ٣٨٦.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٣٨٧.

(٣٠) د. علي الحوت، «تكامل الثقافة العربية وبعض برامج التخطيط في المستقبل»، الخطة الشاملة.. (٣) القسم الثالث، ص ١٠٣٧.

(٣١) الحضارة، ص ٣٨٧.

(٣٢) تجدر الإشارة إلى خلو كتاب «الثقافة والمثقف في الوطن العربي» والصادر حديثا (ديسمبر ١٩٩٢) عن مركز دراسات الوحدة العربية، من أي بحث حول مصطلح الثقافة عند العرب. انظر أيضا د. فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص ١٤ـ١٦.

(٣٣) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المد ٢، مادة = حضر.

(٣٤) د. سامية الساعاتي، مرجع سابق، ص ٥٧-٧١.
(٣٥) أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، ص ١٣٢.
(٣٦) المرجع السابق، ص ١٤٨.
(٣٧) تقي الدين بن تيمية، السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، ص ١٦١.
(٣٨) د. سامية الساعاتي، مرجع سابق، ص ٦٨.
(٣٩) المقدمة، ص ٥٧.
(٤٠) المرجع السابق، ص ٦٦١.
(٤١) «الحضارة وقضية التقدم والتخلف»، مرجع سابق، ص ٢٣.
(٤٢) نقلا عن لويس دوللو، مرجع سابق، ص ١٢٣.
(٤٣) المرجع السابق، ص ٢٤.
(٤٤) معجم العلوم الاجتماعية، مادة: مثقفون.
(٤٥) المرجع السابق.
(٤٦) محمود أمين العالم، «إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة»، الفكر العربي، العدد ٥٣، السنة ٩، ص ١٢.
(٤٧) المرجع السابق.
(٤٨) د. عبد المالك التميمي، « بعض إشكاليات الثقافة والنخبة المثقفة في مجتمع الخليج العربي المعاصر»، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، ص ٣٠١. وكذلك الموسوعة السياسية، المجلد ١، مادة: انتلجنسيا.
(٤٩) مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ١٢٩، ١٣٢.
(٥٠) انظر على سبيل المثال:
- مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي (١٠)، الثقافة والمثقف في العالم العربي.
- معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، الفكر العربي، العدد الثالث والخمسون، السنة التاسعة ٣، المثقف والسلطة: تكامل الأدوار في ظل الديمقراطية.
- منتدى الفكر العربي، سلسلة الحوارات العربية، الانتلجنسيا العربية: المثقفون والسلطة.
د. طيب تيزيني، حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث: العالم العربي نموذجا.
- د. هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي.
(٥١) د. عبدالمالك التميمي، مرجع سابق، ص ٢٩٩.
(٥٢) د. محمد الرميحي، «واقع الثقافة ومستقبلها في أقطار الخليج العربي»، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، ص ٢٦٩.
(٥٣) انظر المرجعين السابقين. ود. فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص ٥٤-٦١، د. محمد حسن عبدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، عالم المعرفة ١٥٣.
(٥٤) انظر على سبيل المثال، د. محمد حسن عبدالله، الحركة الأدبية والفكر في الكويت، الجزء الأول ١٩٧٣.
(٥٥) عبدالله زكريا الأنصاري، فهد العسكر: حياته وشعره ط٤، ١٩٧٩، ص ٢٢٤.
(٥٦) النهام، «هو مطرب البحارة على ظهر السفينة، يصحبهم في أسفارهم. ويقوم بإسماع رفاقه الأزجال الشعبية والغناء الشعبي، كما يغني قصائد العتاب والمحبة». وأصل الكلمة عربي (نهمة): المولع بالشيء.
انظر حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة، الجزء الثالث، مادة: نهام ص ١٥٦٨، والمعجم الوسيط، مادة نهم.
والتفصيل أكثر انظر د. حصة السيد زيد الرفاعي، أغاني البحر، ص ٢٨٧-٢٨٩.
(٥٧) فالح حنظل، معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة، مادة: نهام.
(٥٨) د. محمد الرميحي، الخليج ليس نفطا، ص ١٩٢.
(٥٩) هـ. ر. ب. ديكسون، الكويت وجاراتها، الجزء الأول، ص ١٨.
(٦٠) د. عبدالله العتيبي، المرجع السابق، ص ٩٤.
(٦١) المرجع السابق، ص ٩٥-٩٦.
(٦٢) المرجع السابق، ص ٩٨.
(٦٣) أيوب حسني، مع ذكرياتنا الكويتية، ص ١٥٥-١٧٩.
(٦٤) د. عبدالله العتيبي، مرجع سابق، ص ١٠٠.
(٦٥) د. حصة الرفاعي، مرجع سابق. وقد أبدعت الباحثة إبداعا قيما في عرض وشرح كل ما يتعلق بالبحر وفنونه، خاصة فيما يتصل بالأغاني البحرية. وانظر أيضا د. نجاة عبدالقادر جاسم القناعي، د. بدر الدين الخصوصي، تاريخ صناعة السفن في الكويت وأنشطتها المختلفة.
(٦٦) د. عبدالله العتيبي، مرجع سابق، ص ١٢٦. وتعد قصائد «مذكرات بحار»، المتضمنة في ديوان الشاعر المرحوم محمدالفايز، النور في الداخل، خير دليل على التواجد الحيّ للبحر في وعي الإنسان الكويتي المعاصر.
(٦٧) لتفصيل أكثر انظر د. محمد الرميحي، الخليج ليس نفطا، ص ١٩٩-٢١٢، د. محمد حسن عبدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، خاصة ص ٢٧٢-٢٧٥.

(٦٨) د. محمد الرميحي، المرجع السابق، ص ٢١٢ .
(٦٩) د. عبدالمالك التميمي، المرجع السابق، ص ٣٠٠-٣١٥.
(٧٠) د. فؤاد زكريا، المرجع السابق، ص ٥٧ .
(٧١) المرجع السابق، ص ٦١ .

المصادر العربية

- أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، تحقيق مصطفى السقا، ط-٤، بيروت ١٩٧٨ .
- أيوب حسين، مع زكرياتنا الكويتية، دار السلاسل، ط-٢، الكويت ١٩٨٤ .
- تقي الدين بن تيمية، السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، ط-٤، مصر ١٩٦٩ .
- جمعية الخريجين- جامعة الكويت، أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي، الكويت ابريل ١٩٧٤ .
- السير جون أ. هامرتن، تاريخ العالم، المجلدين الثاني والثالث، مكتبة النهضة المصرية، مصر د.ت .
- د.حسين مؤنس، الحضارة، سلسلة عالم المعرفة (١)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د.ت .
- د. حصة السيد زيد الرفاعي، أغاني البحر، الكويت ١٩٨٣ .
- حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة، الجزء الثالث، ط٢، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٨١ .
- د. سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، ط-٢، بيروت ١٩٨٣ .
- د. سعد الدين ابراهيم (محرر)، . الانتلجنسيا العربية: المثقفون والسلطة، ط-١ عمان ١٩٨٨ .
- صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، ط-٢، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٣ .
- د. طيب تيزيني، حول مشكلات الثورة الثقافية في العالم الثالث: الوطن العربي نموذجا، ط-٣، دار دمشق، سورية د.ث .
- د. عبدالمجيد محمود سعد، دراسات في علم الاجتماع الثقافي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة ١٩٨٠ .
- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، المجلد الأول، ط-٣، بيروت ١٩٦٧ .
- عبدالرزاق البصير، تأملات في الأدب والحياة، مكتبة الأمل، الكويت د.ث .
عبدالله زكريا الأنصاري، خواطر في عصر القمر، ط-٢، ١٩٧٦ .
- عبدالله زكريا الأنصاري، فهد العسكر: حياته وشعره، الكويت د.ث .
- د. عبدالله العتيبي، دراسات في الشعر الشعبي الكويتي، ط-١، الكويت ١٩٨٤ .
- علي عبدالرزاق الجلبي، المجتمع والثقافة والشخصية، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٤ .
- فالح حنظل، معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة. وزارة الإعلام والثقافة، دولة الإمارات العربية د.ث .
- د. فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، كتاب العربي، الكتاب السابع عشر ١٥ أكتوبر ١٩٨٧ .
- لويس دوللو، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ترجمة عادل العوا، ط-٢، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٢ .
- د. محمد حسن عبدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، سلسلة عالم المعرفة ١٥٣، الكويت ١٩٩١ .
- د. محمد حسن عبدالله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الجزء الأول، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٧٣ .
- د. محمد الرميحي، الخليج ليس نفطا، شركة كاظمة للنشر، الكويت ١٩٨٣ .
- محمد عابد الجابري، العصبية والدولة، ط-١، الدار البيضاء ١٩٧١ .
- مركز دراسات الوحدة العربية، الثقافة والمثقف في الوطن العربي، ط-١، بيروت ١٩٩٢ .
- معجم العلوم الاجتماعية، تصوير ومراجعة د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .
- المعجم الوسيط، مجموعة من المشرفين، ط-٢، بيروت د.ث .
- معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، الفكر العربي، المثقفون والسلطة: تكامل الأدوار في ظل الديمقراطية، أكتوبر ١٩٨٨، العدد ٥٣، بيروت د.ث.
- د. ملكة أبيض، الثقافة وقيم المجتمع، منشورات وزارة الثقافة، سورية ١٩٨٤ .
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الخطة الشاملة للثقافة العربية ١، ٣. الكويت د.ث .
- موسوعة السياسة، المجلدين ١، ٤، ط-١، مؤسسة الدراسات العربية للنشر، بيروت ١٩٨٦ .
- د. نجاة عبدالقادر الجاسم، د. بدر الدين الخصوصي، تاريخ صناعة السفن في الكويت وأنشطتها المختلفة، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٨٢ .
- هـ. ر. ب. ديسكون، الكويت وجاراتها، الجزء الأول، ط-٢، ١٩٩٠ .
- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ط-١، الدار المتحدة للنشر، بيروت ١٩٧٥ .
- ول ديورانت، قصة الحضارة ١-٢، ترجمة د. زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت ١٩٨٨ .

المصادر الأجنبية

GROLIER ACADEMICENCY. vol 5
ENCY. of Philosophy, vol. 1-2.
ENCY of Britannica, Britannica Microbedia 3

الحركة الثقافية الكويتية

«خلفية تاريخية»

أحمد خضر

«لقد أمدت الفنون والآداب والعلوم الإنسانية الإنسان بنظرة عميقة شاملة للكون والحياة . . . وليس من الغريب أن تكون عصور النهضة الأدبية قد سبقت عصور الثورة الصناعية والثورة العلمية . . . وأكثر الشعوب تقدما تقنيا هي أكثرها تقدما ثقافيا» .

عبدالعزيز حسين

يتميز أي واقع اجتماعي بثلاثة أبعاد أساسية : البعد الاقتصادي والبعد الاجتماعي والبعد الثقافي . وتتطور تلك الأبعاد بتطور الواقع الاجتماعي ذاته . وقراءة أي بعد من هذه الأبعاد لا يعني قراءته مستقلا ، بل أيضا في ضوء علاقته بالبعدين الآخرين . وحتى ونحن نركز هنا على رصد أهم ملامح الحركة الثقافية الكويتية حتى مطلع السبعينيات ، فإننا لا نتجاهل البعدين الآخرين ، وإنما نقرأ هذه التطورات في سياقها الخاص . فالتعرف على هذا السياق شرط لا غنى عنه لفهم هذا الواقع الاجتماعي .

المخاض

ظلت حركة التغيير في حياة المجتمع الكويتي وثقافته حتى مطلع هذا القرن بطيئة الإيقاع ومحدودة النطاق ، يؤثر فيها اتصال أبناء هذا المجتمع بالبلدان المجاورة ، وبأسفارهم التجارية ، البرية والبحرية . ويقول الأستاذ بدر خالد البدر «كانت البيئة الكويتية في ذلك الوقت محدودة ، وغالبية الناس إما تجار أو ممن يركبون البحر في الغوص والسفر ، وبجانب ذلك كانت هناك فئة واعية . كما كان يزور الكويت أناس من الخارج مثل الشيخ رشيد رضا ، صاحب مجلة المنار ، والشيخ عبدالعزيز الثعالبي وغيرهما . أعني كانت هناك خميرة طيبة في البلد من أدباء وعلماء العالم العربي»[1] .

وكان من المنطقي أن تـأتي الإشعاعات الأولى للثقافة و، الفكر مـن المدرسة، وكانت المدارس مقتصرة في مطلع هذا القرن على تعليـم القرآن وعلى قراءة قبس من سيرة الرسول (ص) وكان عـددها آنذاك قليلا لايتجاوز خمس أو ست مدارس، وكانت المدرسة عبارة عن حجرة واحدة يجلس فيها التلاميذ على الأرض أما فراشهـا فكان من الحصير المصنوع مـن خوص النخل أو أعواد القصـب، ويذكر الأستاذ عبـدالرزاق البصير أن التعليم، في ذلك الحين، كان بعضه مختلطا بين الجنسين.

وظل التعليـم على هذا الحال حتى مطلع هـذا القرن. غير أن بشائر التغيير بـدأت في الظهور عندما بـدأ الناس يدركـون بالتدريج أن التعليـم لا يجوز أن يبقى على هذا الـوضع ولابد أن يتطـور ليلائم حاجاتهم التـي ازدادت مع اتساع حركة التجارة واتصالهم مع العالم الخارجي ومع تطلعهم إلى بناء مجتمع عصري.

وجاءت الانطلاقة الأولى في ليلة مولد الـرسول (ص) بتاريخ ١٢ ربيع الأول ١٣٢٨هـ (١٩١٠م)، عندما اجتمع نفر من أهل الكويت في ديوانية الشيخ يوسف بن عيسى القناعي لسماع قصة المولد النبوي الشريف. وفي هذا الاجتماع دعاهم الشيخ ياسين الطبطبـائي إلى التعاون من أجل إنشاء المدارس «لنبعد عنا الأميـة وخطرها ونخلـص أبناءنا مـن ظلام الجهالـة». وهكذا، «اندفـع الناس للتبرع بأقصـى قوة، فاكتتبوا وجمعوا في تلك الجلسة وغيرها مايقرب من ٧٨ ألف (روبية)، وهو مبلغ كبير جدا بمقاييس ذلك الزمان» فتأسست المدرسة المباركية عام ١٩١٢، ثم تأسست بعدها بعشر سنين المدرسة الأحمدية[٢]. كما وجدت مدارس أخرى أنشأها بعض المعلمين كمدرسة عبـدالملك الصالح المبيض، التي افتتحت حوالي ١٩٢٧ إثر خلافه مع بعض أعضاء هيئة التدريس في المباركية، غير أنها لم تدم طويلا، ثم أسس شملان بن علي سيف الـرومي، وهو أحد تجار اللـؤلؤ في الكويت، مـدرسة على حسابه الخاص أسماهـا مدرسة السعادة غير أن مصيرها لم يكن أفضل من مصير سابقتها.

وتجدر الإشارة هنـا أيضا إلى أربع علامـات فارقة ومضيئة في النصـف الأول من هذا القرن. العـلامة الأولى هي إنشـاء أول مكتبة عـامة في الكـويت في عام ١٩٢٣ في ديـوانية علي بـن عامـر باسـم «المكتبة الأهليـة». وقد حظيـت باهتمام كبير في السنـوات الأولى. لكن تـراوح الاهتمام بها في الفترة اللاحقـة بين الحماس والفتور إلى أن ألحقـت بإدارة المعـارف تحت رعايـة رئيس المعـارف آنذاك الشيـخ عبداللـه الجابر الصباح، وحملت المكتبة اسما جديدا هو «مكتبة المعارف العامة»[٣].

وكانـت العلامة الثـانية هي تكـوين النادي الأدبي، الذي تـأسس بعد تحرك قـام به الشيخ عبـدالله الجابر مع الأستاذ عبدالعزيز الرشيـد وعبدالعزيز العدساني، في عام ١٩٢٤[٤]. وكان لهذا النـادي تأثير كبير على الحياة الثقافية في الكويت لأنه عرف الناس بما للصحافة من أهمية. لكنه لم يعمر طويلا وانفرط عقده بعد فترة قصيرة.

أما العلامة الثالثة فهي صدور مجلة «الكويت»، التي أسسها وأصدرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد عام ١٩٢٨. ومن المعروف أن بدايـات الصحافة تقترن عادة بظهور المطبعة، لكن هذا التـاريخ يسبق ظهور أول مطبعة في الكويـت بعشرين عاما، وصحيح أن المجلة قـد عانت الكثير، وكانت شهريـة، وتوقفت بعد سنوات قليلة، لكن «المحاولة» ـ برغم هذا ـ لا تفقد دلالاتها، أو جزءا من هذه الدلالة[٥].

وكانت العلامة الرابعة هي إنشاء إدارة المعـارف عام ١٩٣٦، برئاسة الشيخ عبدالله الجابر الصباح. وهي الإدارة التي تحولت بعـد ذلك إلى وزارة التربية، وقد ترافقت مع تشكيـل الإدارة عدة خطوات أخرى تمثلت في تولي الإدارة لمسئولية التعليم بدلا من الجهود الشعبية التطوعية، وفرض ضريبة حكومية للإنفاق على التعليم ووصـول أول مجموعـة من المدرسين العـرب للتدريـس في الكويـت، وإدخال مـواد دراسية جديدة في منـاهج المدرسة المباركية، وهي خطـوات رمت إلى دفع عجلة التعليم في البـلاد وتطويره. ولم يكن في البلاد آنـذاك سوى مدرستي المبـاركية والأحمدية شبه الـرسميتين وبهما ستمائة تلميذ ويدرس فيهما ستة وعشرون مدرسا، وفي عـام ١٩٣٧، فتحت مدرستان أخريان للبنين وأول مـدرسة للبنات سجل بها ١٤٠ تلميذة وخمس معلمات.

و عرفـت الكويـت إلى جانب هـذا عددا مـن شيوخ العلم شـدوا الكثير من الفقـه والأدب والشعر، وكـانت لهم مجالسهـم ومناقشـاتهم في الأمور الفقهيـة والأدبية. ولم يكـونوا يقتصرون على تنـاشد الشعـر القديـم، بل كانـوا يطربون للشعـر الحديث من أحمد شـوقي وحـافظ إبراهيـم وخليل مطران ويحفظـونه ويقلدونـه. ومن هـؤلاء عبدالعـزيز الـرشيد وعبـداللطيف النصـف وخالـد الفرج وأحمد البشر والشيـخ عبدالله خلف والحاج سليمان الحداد والشيخ محمد بن جنيدل وعبدالله العدساني وأحمد الفارس والشاعر الضرير صقر الشبيـب والملا حسين بن عبدالله التركيت والشيـخ عطية الأثري والشيخ عبـدالله النوري وغيرهم. هـؤلاء كانوا هـم النخبة المثقفة في فترة الحرب العـالمية الأولى وما بعـدها. ولم تكن بيـوتهم تخلو من مكتبـات متواضعة، وإن يكـن فيها العـديد من الكتـب القديمة والحديثـة الهامة وبعضهـا مخطوط مـوروث عن الآبـاء، وعلى أيدي هـؤلاء، نبغ بعـدهم عـدد من الشعـراء منذ العشرينيـات، منهم فهـد العسكر وعبدالجليل الطبطبائي ومحمد ملا حسين وآخرون عديدون[٦].

وكانت الأربعينيات هي العقد الذي استمدت فيـه الثقافة زخمها الأكبر، ويعود هذا في المقام الأول إلى النهـوض الاجتماعي الـذي حدث في أعقـاب الحرب العالميـة الثانيـة مترافقا مـع استخراج النفـط بكميات تجارية، بـدءا من عام ١٩٤٧، وصعود حركـة التحرر العربي. فقد اتسعت حـركة الاتصال الثقافي بين الكويت والخارج أكثر من ذي قبل، وبـدأ الأدباء والشعراء يتأثرون جليا بما يكتب في مصر والشام والعـراق، وفي تلك الفترة أيضا بدأت إدارة المعـارف في إرسال الطلاب للدراسـة في الجامعات والمعاهد العليـا في مصر. فبعد البعثة الأولى التي أرسلهـا المجلس التشريعي في عام ١٩٣٩ ـ ضمت عبدالعزيـز حسين ويوسف مشاري البـدر ويوسف عبداللـه العمر وأحمد مشاري العدواني ـ جاءت البعثة الثانية التـي أرسلتها إدارة المعارف في عام ١٩٤٠ وضمت ١٧ طالبا، ثـم الثالثة في عام ١٩٤٥ عقب نهايـة الحرب، وكانت أكبر البعثـات وعددها ٦٥ طـالبا، وتطلب التـوسع المستمر في سيـاسة إرسال البعثـات إلى القاهرة إنشاء مـركز أو بيت ثقافي للطلبـة الكويتيين فيها. وهكذا، أنشـىء بيت الكويـت في القاهرة عـام ١٩٤٥، وتولى إدارته الأستـاذ عبدالعزيـز حسين، وهو البيت الـذي شهد إنشاء أول رابطة لطلبة الكويت، حيث تحولت بعد ذلك إلى اتحاد طلبة الكويت. ثم تحول هذا البيت نفسه بعـد ذلك إلى سفارة لـدولة الكويـت بعد إعلان الاستقـلال، وفي تلك الآونة، تجمـع الطلاب الكويتيون حول الثقافـة وحول أستاذهم عبدالعزيز حسين. وكانـت مجلة «البعثة» رمزا لهذا التجمع.

«فبعد مضي عـام واحد على تـأسيس هـذا البيت، أصـدر الأستاذ عبـدالعزيـز حسين مجلة (البعثـة) فكانت صدى لأعماق الطلبـة الشباب في القاهرة، ومجالا لنشر آرائهم، ثم ما لبثـت أن صارت عنوانا لكلمة الأدباء جميعا في الكويت ومتنفسا لإنتاجهم»[٧].

ويرى الدكتور سليمان العسكري أن «مجلـة البعثة كانت ليس فقط منبرا لتعريف العـرب بالكويت وأداة للتواصل بين الطلبة المبعوثين والـوطن الأم، بل أيضا مدرسة تخرج منها العديـد من القادة الذين شغلوا بعـد ذلك أهم مـواقع المسئوليـة في بلدهم. . . وكـانـت المجلة لسـان حال الطليعة الكـويتية الجديدة السـاعية إلى اللحاق بـركب العصر وبناء دولـة عصرية تحتـل مكانة مـرموقة على الصعيـدين العربي والدولي»[٨].

ويشير الدكتور محمـد حسن عبدالله إلى أن مجلة البعثة لم تكـن مجلة «مغتربة»، بل كانـت مجلة وطنية كويتية. وباستعراض الأقلام المحررة لمادتها، والموضوعات المثارة فيها، «سنجد توازنا واضحا بين الانتماء الوطني للكويت، والاهتمام الخليجي، والإطار القومـي العربي. . . وهذا يعني -فيما يعني- أن الرسالة الثقافيـة للكويـت، أسبق في التصديـر من الـرسالة السيـاسية، وهـذا ما يدل عليـه ظهور مجلـة البعثة (١٩٤٦) ثم صدور مجلة العربي (١٩٥٨)»[٩].

الخمسينيات. . سنوات التفتح

كانـت الخمسينيات هي سنـوات التفتح. . تفتح الكـويت على نفسهـا وعلى العالم من حـولها، فقد شهد هذا العقد «ثورة تعليمية» حقيقية قامت بها إدارة المعارف وجسدت كل طموحات التجربة الكويتية الفريدة الرامية إلى اللحاق بالقرن العشرين مـن خلال تحقيق نهضة شاملة في جميع المجالات، واعتمدت هذه الثورة التعليمية على ستة أعمدة رئيسية يمكن تلخيصها على النحو التالي:

١- المجانية التامة للتعليم.

٢- التوسع في تعليم البنات.

٣- التوسع في إرسال البعثات إلى الخارج.

٤- تعميم رياض الأطفال.

٥- الاهتمام بالمدارس والمدرسين.

٦- ربط التعليم بالثقافة.

وقد أسفـرت هذه الثـورة عن حركـة تعليمية وثقـافية سـاهمت في إرساء الدعـائم الحقيقية للكـويت الحديثة. وللدلالة على حجمها، تكفي الإشارة إلى أن العدد الإجمالي للطلبة قد قفز خلال هذا العقد من ٦٢٩٢ طالبـا وطالبة في عـام ١٩٥١ إلى ٤٠٢١١ طالبا وطـالبة في عـام ١٩٦٠ (أي تضاعف عـددهم بمقدار سبعة أضعاف تقريبا في أقل من عشر سنوات). وكان عدد الطالبات في عام ١٩٥١ هو ١٧٧٢ طالبة، ووصل هـذا الرقم في عام ١٩٥٩ إلى ١٥٢١٥ طالبة. وقفزت ميزانيـة التعليم خلال الفترة نفسها

من ٣٢ مليون روبية في عام ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ إلى حوالي مائتي مليون روبية في عام ١٩٥٩ ـ ١٩٦٠ ، وهو مبلغ كان يعادل حينئذ أكثر من ١٠٪ من مجموع دخل الدولة(١٠).

وفيما يتعلق بالثقافة ، شهد هذا العقد تعاظما كبيرا في نشاط المكتبات العامة والمكتبات المدرسية ، وشهد أيضا قيام عدد من المؤسسات التي كان لها فيما بعد أثر واضح على الحركة الثقافية ، ومن أهم هذه المؤسسات دائرة المطبوعات (عام ١٩٥٥)، التي أصبحت فيما بعد وزارة الإعلام. ومن أهم أقسامها قسم التراث ، وقد وضع هذا القسم خطة مبكرة لتحقيق مخطوطات التراث العربي ونشرها ، وبدأ فعلا بتحقيق عدد من الدراسات الحضارية واللغوية ونشرها بدءا من عام ١٩٥٥ . وهناك أيضا الإذاعة الكويتية ، وبعض دور السينما ، ومتحف الكويت ، والرابطة الأدبية (١٩٥٨ ـ ١٩٥٩)، ومركز التراث الشعبي ، وبعض الصحف والمجلات وعلى رأسها مجلة العربي (ديسمبر ١٩٥٨).

لكن المركز الرئيسي للإشعاع الثقافي في الخمسينيات كان في إدارة المعارف ، فقد كان للإدارة ومديرها الأستاذ عبدالعزيز حسين نشاط ثقافي واسع على مختلف الأصعدة ، وكان هناك إدراك عام فيها للعلاقة الوثيقة التي تربط بين التعليم والثقافة ، باعتبار أن التعليم وحده لن يكفي للنهوض بالمجتمع إلا في سياق نهضة ثقافية واسعة تشمل كافة جوانب الحياة وكافة قطاعات المجتمع . ويقول الأستاذ عبدالعزيز حسين في هذا الصدد « . . . في أثناء عملي مديرا لإدارة المعارف ، كان اهتمامي الأول هو نشر الثقافة إلى جانب التعليم . وفي تصوري ، أنا وزملائي في إدارة المعارف في ذلك الوقت ، أن الثقافة جزء هام من التربية والتعليم ، واهتمامنا انصب على إقامة الأسابيع الثقافية في الكويت واستدعاء المفكرين العرب لإلقاء المحاضرات ، وشمل اهتمامنا إصدار النشرات التربوية والمجلات المدرسية والاحتفالات الثقافية في جميع المدارس وبدون استثناء ، إلى جانب نشر التعليم بمعناه الصحيح . ووضع الكتب المناسبة للكويت». وقد تعاملت إدارة المعارف مع العملية التثقيفية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العملية التعليمية . وهو ما أدى بها إلى إدخال المسرح المدرسي ودروس الموسيقى والفنون التشكيلية إلى مدارس الكويت .

ويجرنا هذا إلى الحديث عن المواسم الثقافية . فقد بدأت إدارة المعارف منذ عام ١٩٥٥ في تنظيم موسم ثقافي سنوي كان يدعى إليه نخبة من مفكري الوطن العربي لإلقاء محاضرات في موضوعات علمية وأدبية متنوعة . وكانت هذه الندوات من أوائل الروافد التي نهل منها أهل الكويت قبل انتشار الكتاب والصحيفة . ويؤكد الأستاذ حسن علي الدباغ أن رعاية الأستاذ عبدالعزيز حسين لهذه الندوات كانت سببا رئيسيا لنجاحها(١١).

ونظرة سريعة على أسماء المشاركين في هذه الندوات تكفي للدلالة على أن هؤلاء المحاضرين كانوا من النجوم الساطعة في سماء الفكر والثقافة في العالم العربي . ومن بين هذه الأسماء ، على سبيل المثال لا الحصر ، نجد أحمد زكي وإسماعيل القباني وحسين فوزي وأمين الخولي وبنت الشاطىء وميخائيل نعيمة وقسطنطين زريق وأمينة السعيد وسليمان حزين وقدري طوقان ومنيف الرزاز وزكي طليمات . وتنبغي الإشارة هنا إلى أن زكي طليمات قد زار الكويت للمرة الأولى في عام ١٩٥٨ في إطار الموسم الثقافي الرابع حيث حاضر مرتين عن المسرح ، وقدم عرضا على مسرح ثانوية الشويخ . واحتدم الجدل في محاضرته

حول أهمية المسرح وصـواب أو خطأ أن يقوم الرجال بأدوار النسـاء . وكان هذا كله إيذانا بتكـوين الفرق المسرحية المتعـددة بعد ذلك بعـامين فقط . وكان آخـر هذه المواسم هـو الموسم الخامس الـذي انتهى في أوائل ربيع ١٩٥٩ ، وكانت إدارة المعارف تجمع محاضرات كل موسم وتنشرها في كتاب[١٢] .

ويقول الدكتور سليمان العسكـري «إن إدارة المعارف كانت تسعى من خلال هـذه المواسم الثقافية إلى إنعاش الحياة الثقافية في الكويت . لكنها كانـت ترمي من ورائها أيضا ، وربما بالدرجة الأولى ، إلى تعميق معرفة العرب ، خـاصة مفكريهم ، بالكويت . ونجحت في ذلك إلى أبعـد الحدود . فقد كانت هذه المواسم بداية علاقة لم تنقطع أبدا بين الكـويت وهؤلاء المفكرين . وعلى سبيل المثال ، عاد الأستاذ أحمد زكي إلى الكـويت في أواخـر عام ١٩٥٨ ليـؤسس ويرأس تحريـر مجلة العـربي . وعاد إليهـا زكي طليمات خبيرا مسرحيـا ليؤسـس أول فـرقـة مسرحية على أسـس علميـة ، وعـاد إليها سليمان حـزيـن وقسطنطين زريق عضوين في لجنة خبراء ثلاثية ـ إلى جـانب البروفيسور إيفور جننجز الأستاذ بجامعة كمبردج ـ لوضـع دراسة لإنشاء جامعـة الكويت . وعاد إليهـا كثيرون آخرون أساتذة في جـامعتها أو مشاركين في مؤتمراتها أو كتّابا في صحافتها» .

كان الهدف إذن هو تحويـل الكويت إلى مركز إشعـاع حضاري ومنارة ثقافية وسـط العالم العربي ، وفي هذا السياق ، استضافت معارف الكويـت في ديسمبر ١٩٥٨ المؤتمر الرابع للأدباء العرب ، الذي نظم بمشاركة وفـود ست عشرة دولة عربية في ثانـوية الشويخ . ومن الأشياء ذات الـدلالة -كما يقول الدكتور العسكري- «إن الكـويت الصغيرة الطامحة هي التي استضافت المؤتمر بعـد العواصم الثلاث العريقـة في الثقافة العـربية ، أي القاهـرة ودمشق وبيروت . وفي ديسمبر ١٩٥٨ أيضا ، صـدر العدد الأول من مجلـة العربي ، أوسـع المجلات العـربية انتشـارا . ويقول الـدكتور محمـد حسن عبـدالله إن الكويت أعلنت من خلال هذين الحدثين ـ الثقافيين ـ عـن ميلادها السياسي (قبل ثلاثة أعوام تقريبا من الإعلان الرسمي للاستقلال السياسي في ١٩/ ٦/ ١٩٦١) . وهما عملان طموحان يحتاجان ، على حد تعبيره ، إلى سعة الأفق أكثر مما يحتاجان إلى سعة المال ، ويدلان على الوعي الاستراتيجي بمتطلبات المستقبل العربي والأسلوب الأمثل لخدمته ، أكثر مما يدلان على التلهف على الدعاية الوقتية والسطحية وتأليف الأصدقاء»[١٣] .

وهناك ظاهرة شهدتها الخمسينيات لم تكن معروفة من قبـل ، وهي تأسيس الأندية الثقافية الاجتماعية النشطة . ففي عـام ١٩٥١ ، تأسس نادي المعلمين ، الـذي أصدر مجلة الرائد الشهـرية في عام ١٩٥٢ ، ثم الرائد الأسبـوعية في عام ١٩٥٤ . وتأسس في عـام ١٩٥٢ أيضا النادي الثقافي القومـي ، وبدأ يصدر مجلة الإيمان الشهرية في عام ١٩٥٣ ، ثم مجلة «صدى الإيمان» ، وكانت سياسية أدبية .

وعلى مستوى الصحف والمجلات ، أصدر أحمد السقاف وعبدالحميـد الصانع في الفترة نفسها تقريبا مجلة كاظمة ، كما أعـاد يعقوب عبدالعزيز الرشيـد إصدار مجلة «الكويت» ، إلا أنها توقفتـا عن الصدور بعد فترة قصيرة . واشترك أحمد العدواني وحمد الرجيب في إصدار مجلة البعث في ١٩٥١ ، وكانت شهرية ، إلا أنها توقفـت عن الصدور بعد ثـلاثة أعداد فقـط . وفي عام ١٩٥٥ ، صدرت مجلة الاتحاد الشهـرية ، وهي لسان حال رابطة طلبة الكويت في القاهرة . وفي ١٩٥٦ ، صدرت مجلة الفجر ثم مجلة الشعب .

وتجدر الإشارة إلى أن الكويت بدأت أيضا في الخمسينيات تشارك في أعمال عدد من المنظمات الثقافية العربية والدولية . ومن هذه المنظمات اللجنة الثقافية التابعة لجامعة الدول العربية ، ومكتب التربية الدولي (جنيف) ومنظمة اليونسكو (قبلت الكويت في هذه المنظمة كعضو مشارك في عام ١٩٥٨ ثم كعضو كامل العضوية في عام ١٩٦٠).

الستينيات . . . سنوات الإزهار

إذا كانت الخمسينيات هي سنوات التفتح ، فإن الستينيات هي بلا شك سنوات الإزهار. حيث تجاوز دور الكويت في حركة الثقافة العربية مرحلة الاستقبال والتلقي ليدخل مرحلة الأخذ والعطاء والمشاركة .

ويتطلب رصد التطورات التي حدثت في مرحلة الستينيات مساحة تتجاوز بكثير حجم هذا الفصل . لكننا سنكتفي هنا برصد بعض هذه التطورات التي تعتبر علامات فارقة في مسيرة الثقافة الكويتية .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الستينيات قد شهدت الانطلاقة الحقيقية للحركة المسرحية الكويتية . حيث توالى إنشاء الفرق المسرحية . فأشهرت فرقة المسرح العربي في ١٠/ ١٠/ ١٩٦١ ، ومسرح الخليج في ١٩/ ٥/ ١٩٦٣ ، والمسرح الكويتي في ١٢/ ٧/ ١٩٦٤ ، والمسرح الشعبي في ٢٩/ ٧/ ١٩٦٤ . وتأسست جمعية الفنانين الكويتيين في ١٤/ ٧/ ١٩٦٣ .

وتولت الدولة أمر تقديم العون إلى هذه الفرق المسرحية ، التي بدأت تقدم أعمالا مسرحية متباينة الجودة ، مؤلفة محليا أو مترجمة أو مقتبسة أو عربية . واستدعت الدولة خبراء لبحث موضوع النهوض بالمسرح في الكويت ، وكان من نتائج الدراسات التي وضعوها قيام معهد الدراسات المسرحية في عام ١٩٦٥ ، وهو على المستوى الثانوي . وظل قائما إلى أن حل محله المعهد العالي للدراسات المسرحية ، ومدة الدراسة فيه أربع سنوات بعد الثانوية العامة ، في عام ١٩٧٣ .

وشهدت هذه الفترة تطورا في وسائل الإعلام . فإلى جانب التليفزيون ، الذي افتتح في أوائل الستينيات وأخذت برامجه تنافس برامج الإذاعة وتستقطب اهتمام الجمهور، ظهر عدد من الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية وبعض المجلات الشهرية التي تعنى بشئون الثقافة وتنشر المقالات الأدبية والقصص القصيرة والقصائد لأدباء وشعراء كويتيين وعرب . وظهرت في هذه الفترة أيضا بعض الأعمال المسرحية والقصصية لعدد من الشباب الواعد ، كما ظهرت بعض الدراسات النقدية .

وشهدت الستينيات أيضا إشهار رابطة الأدباء في ١٣/ ١/ ١٩٦٥ وصدر العدد الأول من مجلتها الشهرية «البيان» في أبريل عام ١٩٦٦ . وفتحت هذه المجلة صفحاتها للأقلام الشابة ، وقامت بدور هام في التعريف بالنشاط الأدبي في الكويت ، وفي الأجزاء الأخرى من العالم العربي، كذلك قامت الرابطة بتنظيم الكثير من المحاضرات والندوات واللقاءات الأدبية .

وقدمت الجمعيات المهنية التي تكونت في الستينيات إسهامات هامة في إثراء الحياة الثقافية في الكويت . ومنها على سبيل المثال لا الحصر الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ، ورابطة الاجتماعيين ، وجمعية الخريجين ، وجمعية المعلمين ، ونادي الاستقلال . . إلخ .

وأخذت وزارة الإعلام في نشر كتب التراث المحققة. وشرعت في ذلك الحين في تحقيق ونشر قاموس «تاج العروس». وأنشأت وزارة الإعلام معهد الموسيقى على المستوى الثانوي (وتحول بعد ذلك إلى معهد عال للدراسات الموسيقية على غرار المعهد العالي للدراسات المسرحية). وأنشأت وزارة التربية المتحف العلمي في الفترة نفسها.

لكن الحدث الثقافي الأبرز في سنوات الستينيات كان افتتاح جامعة الكويت في عام ١٩٦٦. وكما أعطى التوسع في التعليم في الخمسينيات زخما للحركة الثقافية في ذلك الوقت، فإن تأسيس الجامعة، وماارتبط بها من اتساع حركة الابتعاث إلى الخارج، أعطى أبعادا جديدة لهذه الحركة أسهم فيها بعض الذين تخرجوا من الجامعة وبعض من عادوا من دراساتهم العليا في الخارج للعمل فيها، وقد تحولت الجامعة خلال فترة قياسية إلى مشارك مؤثر في الحياة الثقافية بمعناها الأوسع محليا وعربيا. ونكتفي هنا بالإشارة إلى الدوريات الثقافية الهامة التي تصدر عن الجامعة وتوزع في سائر أنحاء العالم العربي، مثل مجلات العلوم الاجتماعية، وحولية كلية الآداب، والمجلة العربية للعلوم الإنسانية، والمجلة التربوية، ومجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، ومجلة الحقوق، ومجلة الشريعة والدراسات الإنسانية، والمجلة العربية للعلوم الإدارية.

السبعينيات . . . سنوات الإثمار والنضوج

إذا كانت الخمسينيات هي سنوات التفتح، والستينيات هي سنوات الإزهار، فإن السبعينيات هي سنوات الإثمار والنضوج. فقد شهدت الحركة الثقافية في مطلع السبعينيات ازدهارا ثقافيا حقيقيا. حيث تم تأسيس المعهد العالي للدراسات المسرحية والمعهد العالي للدراسات الموسيقية. وخرج إلى النور عدد من أهم الإصدارات الثقافية في المنطقة العربية، ومن بين هذه الإصدارات سلسلة المسرح العالمي الشهرية التي بدأت وزارة الإعلام في إصدارها في مطلع عام ١٩٧٠. وقدمت عددا كبيرا من المسرحيات العالمية قام بترجمتها مترجمون أكفاء.

وفي العام التالي، شرعت وزارة الإعلام أيضا في إصدار المجلة الفصلية «عالم الفكر». وهي مجلة فكرية رفيعة المستوى تنشر أبحاثا ودراسات مفصلة حول مختلف القضايا والموضوعات الفكرية التي تهم القارئ المثقف[١٤].

وشهدت السبعينيات كذلك ظهور عدد من دور النشر الكويتية التي قامت بنشر عدد كبير من المؤلفات الهامة لكتاب كويتيين وغير كويتيين. كما تحولت الجامعة إلى مركز للإشعاع الثقافي بإصداراتها المتنوعة من كتب ودوريات، كمجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، وحولية كلية الآداب ومجلة العلوم الاجتماعية ومجلة العلوم الإنسانية، وكلها إصدارات ذات مستوى علمي وفكري رفيع. وتوسعت الصحف اليومية كذلك في إصدار الملاحق الثقافية والفنية. لكن الحدث الثقافي الأهم الذي شهدته الكويت، وربما على مستوى العالم العربي، في السبعينيات هو ميلاد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أحد أكبر المؤسسات الثقافية العربية.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . . نهاية مرحلة وبداية مرحلة

أشرنا فيما سبق إلى الازدهار الذي شهدته الثقافة في مطلع السبعينيات . وقد وصل الزخم الثقافي في هذه المرحلة إلى مستوى بات من الضروري معه وضع استراتيجية محددة تحكم توجهات الجهود الضخمة التي كانت تبذل في مختلف المواقع على الساحة الثقافية الكويتية . لكن مفهوم التخطيط الثقافي كان آنذاك غائبا عن هذه الساحة . ويرتبط مفهوم التخطيط الثقافي على نحو وثيق بمفهوم التنمية الثقافية . وليس مقصودا بالتخطيط الثقافي هنا أن تعمل الدولة على فرض فهمها الخاص للثقافة على الشعب أو تقرر للمجتمع قيمه الجماعية . فالتخطيط الثقافي لا يتصل بالثقافة ذاتها ، وإنما يتصل بالوسائل التي يمكن أن تنشر بها الثقافة والتي تكفل للناس المشاركة فيها وهو يعني تحديد مسئوليات الدولة وعملها في الحقل الثقافي وتكامل هذا العمل مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية . ومن هنا جاءت الحاجة إلى وجود هيئة تابعة للدولة تسعى إلى تهيئة أنسب الظروف للإبداع الثقافي والفني والأدبي دون أية قيود وتنمية النشاطات الثقافية على نطاق واسع بحيث تتاح لكل فرد إمكانية التعبير عن نفسه وأن تصبح الثقافة حقا لكل إنسان مثلها في ذلك مثل التعليم والصحة والعمل(١٥) .

وفي هذا الإطار ، جاء إنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بداية لمرحلة جديدة وتعبيرا عن طموح جديد للرسالة الثقافية الكويتية ودور جديد قدر لها أن تلعبه على الساحتين المحلية والعربية .

ومثله في ذلك مثل كل الصروح العظيمة ، كانت البدايات الأولى للمجلس حدثا يبدو في مظهره متواضعا . ففي مطلع السبعينيات ، أثار الفنانون الكويتيون عددا من المطالب ، من بينها تعديل لائحة الأجور ، التي بقيت على حالها زمنا طويلا ، على الرغم من تغير الظروف . وهو ما حدا بسمو الشيخ جابر الأحمد الصباح ، أمير البلاد الحالي وولي العهد ورئيس مجلس الوزراء آنذاك ، أن أمر ، في ٢٩/ ٣/ ١٩٧٢ ، بتشكيل لجنة مكونة من الأساتذة عبدالعزيز محمود ، ويعقوب الغنيم ، وأحمد العدواني ، ومحمد السنعوسي ، ومحمد النشمي ، وأحمد باقر ، وعبدالعزيز المفرج ، وسليمان الشطي ، وعيسى العصفور ، وخليفة القطان وغازي السلطان بهدف بحث سبل النهوض بالحركة الفنية والثقافية في البلاد(١٦) .

وتم اختيار اللجنة لتمثل مختلف قطاعات الفن والمسرح والفنون التشكيلية والثقافة بصورة عامة . وقسمت هذه اللجنة نفسها إلى أربع لجان فرعية كل لجنة اختصت بدراسة موضوع محدد :

١ – لجنة المسرح والسينما .

٢ – لجنة الموسيقى والتراث الشعبي .

٣ – لجنة الفنون التشكيلية .

٤ – لجنة الثقافة العامة .

وأجرت هذه اللجان تقييما ومسحا شاملا للواقع الثقافي والفني في البلاد . واتصلت بالعديد من المهتمين بالحركة الفنية والثقافية ، سواء كانوا من الكويتيين أو من أساتذة الجامعات والكفاءات الثقافية

العربية الموجودة في الكويت. وقامت أيضا بترجمة عدد من الدراسات التي أصدرتها منظمة اليونسكو حول السياسات الثقافية في أقطار مختلفة ثم تولت تمحيص وفحص كل هذه الحصيلة وغربلتها للخروج بتوصيات من شأنها أن تساهم في النهوض بالحركة الثقافية والفنية بما يتلاءم مع واقع الكويت في تلك المرحلة. وفي ٢٩/١١/١٩٧٢، اجتمع أعضاء اللجنة مع سمو ولي العهد وقدموا إليه التقرير الذي تضمن توصيات اللجنة[١٧].

توصيات اللجنة

اشتمل التقرير على نوعين من التوصيات[١٨]. أولا، خطة عاجلة لإصلاح ماهو قائم حاليا، وثانيا خطة آجلة تنفذ على عدة سنوات.

ومن أهم التوصيات الآجلة التي طرحتها اللجنة للنهوض بالحركة الفنية والثقافية في البلاد:

١- إنشاء مجلس وطني للثقافة والفنون على أساس أن يضم كفاءات مختلفة لوضع سياسة ثقافية تشرف عليها وتنفذها. ويعني هذا المجلس بالأمور التالية: توفير المنابع الثقافية والفنية والفكرية التي يمكن أن ننهل منها وإيجاد المناخ الثقافي الذي يساعد على تذوق ما ينتج بتدريب الحس الجمالي واكتساب المعرفة اللازمة، ويعمل بالتالي على خلق عمل فني جيد بتشجيع حركة التأليف والترجمة والنشر وتوفير المتاحف الفنية المختلف والمتخصصة وإيجاد مكتبة قومية والعمل على إصدار موسوعة مختصرة عامة أو موسوعات متخصصة مختصرة.

٢- الاهتمام بجعل الكويت مركزا ثقافيا متقدما والسعي إلى أن يكون المركز الأول في ميدان الدراسات العلمية والتاريخية والفنية في الخليج العربي، وإيجاد فهرس لكل ماصدر ويصدر في هذه الموضوعات من كتب وأبحاث والاهتمام بالتراث ومحاولة إيجاد مركز للمخطوطات.

٣- إعطاء الترجمة أولوية خاصة بترجمة الكتب التي تتناول أصول المعرفة البشرية والتراث الإنساني والكتب التي تجعلنا مواكبين لروح العصر وتمكننا من استيعاب الحضارة الحديثة وتوضع للترجمة خطة لاختيار هذه الكتب واختيار المترجمين الأكفاء.

٤- إحداث جائزة باسم الكويت على غرار جائزة نوبل تعطى لصاحب أحسن إنتاج فكري أو فني أو علمي في العالم العربي أو لأحسن بحث مقدم من أجنبي يتناول المنطقة. ويحرص على اختيار أعضاء لجنة التحكيم والترشيح ويتم تسليم الجائزة باحتفال رسمي تحت رعاية صاحب السمو.

٥- إقامة المهرجانات العلمية والأدبية والفنية واستقدام الفرق الموسيقية والاهتمام بمعارض الفنون والكتب المحلية والأجنبية وإقامة المهرجانات الفنية المختلفة.

٦- الاهتمام بإقامة مسرح شعبي ومتحف يصبح صالة عرض دائمة ومكتبة دائمة والشروع في إعداد الأجهزة الفنية والبشرية اللازمة لهذه المؤسسات الثلاث.

٧- إقامة عدد من المراكز الثقافية في مختلف أرجاء البلاد على أن يضم المركز مكتبة وقاعة للعرض السينمائي وصالة لعرض الأعمال الفنية وغرفة للاستماع الموسيقي وغرفة لإجراء البحوث الفنية والعلمية.

٨- العناية بثقافة الطفل بتوفير البرامج المفيدة والكتب المناسبة وبالعمل على سرعة تنفيذ مشروع إنشاء مدينة للملاهي حديثة ونموذجية تضم مسرحا للعرائس.

٩- السعي لوضع التشريعات الخاصة بحماية حقوق التأليف والإبداع الفني.

١٠- تبني فكرة التفرغ الجزئي للفنانين والأدباء لإنتاج أعمال فنية وأدبية رفيعة والسعي إلى أن يسند إلى الفنان عمل يتصل بثقافته وفنه وكذلك توفير البعثات الدراسية للفنانين.

١١- إنشاء أربع دور عرض للفرق المسرحية تصلح لأن تكون في الوقت ذاته مقرات لهذه الفرق وإنشاء صالة ومقر لجمعية الفنون التشكيلية ومقر لجمعية الفنانين الكويتية.

١٢- تدعيم الحركة المسرحية والدراسات المسرحية وإيجاد مسرح قومي وفرقة قومية للتمثيل وتقديم المعونات المالية والجوائز وإجراء المسابقات في التأليف المسرحي وطبع النصوص المسرحية والاهتمام بالمسرح المدرسي ودعم فرق المسرح الحالية.

١٣- الاهتمام بشئون السينما واستصدار التشريعات واللوائح التي تحمي الجمهور من الاستغلال التجاري وإعادة النظر في الوضع الاحتكاري القائم لشركة السينما ووضع مشروع لنادي السينما.

١٤- العناية بالموسيقى ورعاية الفنان وزيادة الاهتمام بالتربية الموسيقية المتخصصة وتكوين فرقة موسيقية قومية.

١٥- العناية بالفنون الشعبية وتطوير مركز رعاية الفنون الشعبية الحالي والعمل على إنشاء مدينة للتراث الشعبي تضم كل ما يتصل بتاريخ البلاد وثقافتها من تراث شعبي على مختلف صوره وتكوين فرقة قومية للفنون الشعبية.

١٦- العناية بالفنون التشكيلية وإقامة المعارض والمتاحف الفنية وزيادة الاهتمام بالنواحي الفنية في المدارس وإنشاء معهد للفنون يضم قسمين الأول للدراسة النظامية والثاني قسم حر لتنمية الملكات الفنية والجماهيرية ورعاية الفنانين التشكيليين.

١٧- السعي لإنشاء قناة ثقافية في التليفزيون وفترة بث خاصة في الإذاعة لتقديم البرامج الثقافية والفنية الرفيعة.

١٨- التعاون مع الجهات المختصة من أجل المحافظة على جزء من الكويت القديمة وصيانتها ولتجميل مدينة الكويت وضواحيها بإيجاد أماكن ترويح وإيجاد تماثيل وفنادق ونوافير، الخ.

ويتضح من النظرة الأولى على هذه التوصيات أنها كانت عبارة عن خليط غير متجانس من المطالب الآنية الضيقة والهموم الثقافية الأصيلة والتطلعات الأقرب إلى الأحلام. لكنها تعكس في نفس الوقت الطموحات الهائلة لتلك الحركة الثقافية الفتية.

وبعد أن رفعت اللجنة توصياتها إلى سمو ولي العهد، الذي عرضها بدوره على مجلس الوزراء، وحتى تكون الدراسة كاملة من كافة الوجوه، رأى المجلس أن يجتمع الأستاذ عبدالعزيز حسين، وزير الدولة

لشئون مجلس الوزراء آنذاك، مع أعضائها لمناقشة كافة هذه التوصيات. وبعد اجتماعات متواصلة، رفع الأستاذ عبدالعزيز حسين مذكرة إلى مجلس الوزراء بهذا الخصوص(١٩).

ويقول الأستاذ أحمد العدواني، أول أمين عام للمجلس، إن اللجنة بعد أن أنهت أعمالها «. . . رفعت تقريرها إلى سمو ولي العهد، فأحال التوصيات إلى مجلس الوزراء، وبعد دراستها أحيلت إلى الأستاذ عبدالعزيز حسين وزير الدولة لاتخاذ الخطوات اللازمة. وكان ضمن اقتراحات اللجنة إنشاء لجنة للثقافة والفنون والآداب»(٢٠).

ويقول الأستاذ عبدالعزيز حسين «لقد كانت بادرة سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء بضرورة مواكبة النهضة الفنية والأدبية والثقافية في البلاد للعصر الذي نعيشه بادرة هامة جدا وذلك لأنها (أي النهضة) تشكل عنصرا فعالا في تقدم البلاد وازدهارها وهي بمثابة مقياس لازدهارنا الحضاري في كافة المجالات ومن هذا المنطلق جاءت هذه البادرة لتكون الحجر الأساسي لنهضتنا. وعندما كلفني سموه وإخواني في المجلس بدراسة التوصيات التي رفعتها اللجنة المؤقتة لتطوير الفنون كان القصد التعرف عن قرب إلى وجهة نظر الإخوان في اللجنة حول كافة التوصيات، وبعدها رفعت إلى مجلس الوزراء مذكرة خاصة بتشكيل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»(٢١).

وهكذا، اطلع مجلس الوزراء في جلسته التي انعقدت يوم الأحد ٤/ ٣/ ١٩٧٣ برئاسة سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء على المذكرة المقدمة من الأستاذ عبدالعزيز حسين بشأن الخطوات التنفيذية لتوصيات اللجنة المؤقتة لدراسة متطلبات النهوض بالحركة الفنية والمسرحية في البلاد، وبعد المناقشات، أقر المجلس ماجاء في المذكرة من توصيات ومن بينها إنشاء مجلس وطني للثقافة والفنون والآداب ملحق بمجلس الوزراء(٢٢).

وبعد الإعلان عن الموافقة على قيام المجلس، عم الفرح الأوساط الثقافية والفكرية والفنية في الكويت. وفي ١٢/ ٣/ ١٩٧٣، استقبل سمو ولي العهد وفدا من الفنانين والأدباء الذين قدموا لشكر سموه على قرار مجلس الوزراء إنشاء مجلس للثقافة والفنون والآداب. وفي هذا اللقاء، ألقى الأستاذ عبدالرزاق البصير كلمة باسم الأدباء والفنانين عكست عمق هذا الفرح. حيث أكد على أن «قرطبة والقاهرة والبصرة والكوفة لم تنل مكانتها في تاريخها الأدبي إلا لأنها عنيت بالثقافة والفنون والآداب. . . والكويت ستكون بعد ظهور هذا المجلس مزارا يحج إليها الباحثون من عرب وغير عرب لأن العالم أصبح عالما صغيرا متحركا. . ان كثيرا من المعالم المادية قد اندثرت وانمحت أما المعالم الفكرية والثقافية فإنها باقية على مر الدهور»(٢٣).

وقد بوشر العمل فورا في وضع اللبنات الأساسية لهذا الصرح. وبدأ الأستاذ عبدالعزيز حسين تعبيد الطريق أمام مسيرة المجلس بوضع الملامح الأساسية لدور المجلس وتشكيله. وفي مطلع أبريل ١٩٧٣، وقع الاختيار على الأستاذ أحمد مشاري العدواني ليشغل موقع أول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وسرعان ما انخرط الرجلان في نشاط محموم من أجل خروج المجلس إلى النور.

ورغم وضوح الرؤية لدى الرائدين الكبيرين، إلا أنه من الملفت للنظر أن هذه الفترة قد شهدت تباينا شديدا في التصورات المتعلقة بدور المجلس داخل الأوساط الثقافية والفنية في الكويت. وبينما نظر إليه البعض باعتباره مكسبا حققه الفنانون وينبغي أن يكون بالتالي منبرا لإعلاء راية الفن ولرعاية الفنانين والدفاع عن مصالحهم وتعزيزها، رأى فيه البعض الآخر فرصة تاريخية يتعين عدم إهدارها يمكن أن تؤدي إلى بناء صرح عظيم للثقافة والفنون والآداب في الكويت يخدم المنطقة العربية بأسرها. ويتضح كلا الموقفين بجلاء في ندوتين عقدتا في هذه الفترة. الندوة الأولى نظمتها مجلة عالم الفن، لسان حال جمعية الفنانين الكويتية، وشارك فيها محمد السنعوسي وعبدالعزيز المفرج وسليمان الشطي وعبدالله خريبط وصقر الرشود وحسين الصالح الحداد ومنصور المنصور ومحبوب العبدالله وليلى العثمان وألطاف العيسى[٢٤]. ونظمت الندوة الثانية مجلة البيان، لسان حال رابطة الأدباء في الكويت، وشارك فيها سليمان العسكري وخليفة الوقيان وسليمان الشطي وعبدالعزيز السريع وسليمان الخليفي[٢٥]. فبينما ركز المشاركون في الندوة الأولى على قضايا ذات طبيعة مطلبية أساسا بالإضافة إلى الهموم المتباينة للفنانين والأدباء، طرحت الندوة الثانية قضايا أبعد نظرا وأكثر عمقا.

لكن الصورة كانت شديدة الوضوح عند الأستاذ عبدالعزيز حسين. فهو يقول «سيتكون المجلس من أمين عام متفرغ مع جهاز إداري، وأعضاء يمثلون الاتجاهات الفكرية المتقدمة في البلد، وهذا المجلس سيلحق بمجلس الوزراء ليكون بمثابة الهيئة الاستشارية لمجلس الوزراء في شئون الثقافة والفنون والآداب»[٢٦].

وعندما وجه له أحد أعضاء البرلمان سؤالا حول أسباب إنشاء المجلس وأهدافه، ولماذا لم تهتم الدولة بدلا من هذا المجلس بمجلس أعلى للتكنولوجيا أو لرعاية الفضائل ومكارم الأخلاق، قال الأستاذ عبدالعزيز حسين في رده:

«يعنى المجلس بشئون الثقافة والفنون والآداب. ويعمل على تنمية وتطوير الإنتاج الفكري وإثرائه، وتوفير المناخ المناسب للإنتاج الفني والأدبي... أما قيام مجلس أعلى للتكنولوجيا، فالتكنولوجيا بمفهومها المبسط هي التطبيقات العلمية للنظريات والاكتشافات العلمية في مختلف ميادين العلم. وقد تم إنشاء كلية للعلوم بجامعة الكويت، كما يتم إنشاء معهد الكويت للأبحاث العلمية. وكلا الجهتين- الجامعة والمعهد- يعنى بالدراسات والبحوث العلمية، ويشرف على كل منها مجلس عال يهتم بالتكنولوجيا والبحث والتطبيق العلمي مما يغني عن إنشاء مجلس آخر لهذا الغرض».

«وهناك تكامل بين العلم بمفهومه الخاص والمعرفة بشكلها العام. فالعلم فرع من فروع المعرفة البشرية، ولا يمكن قيام علم دون معرفة شاملة للكون والحياة. ولقد أمدت الفنون والآداب والعلوم الإنسانية الإنسان بنظرة عميقة شاملة للكون والحياة، ومن ثم فليس من الغريب أن تكون عصور النهضة الأدبية قد سبقت عصور الثورة الصناعية والثورة العلمية. ومن نافلة القول أن يقال إن أكثر الشعوب تقدما تقنيا هي أكثرها تقدما ثقافيا».

«أما إنشاء مجلس أعلى لرعاية الفضائل ومكارم الأخلاق فالذي نعرفه أن من أكبر الدوافع للتمسك بالفضائل ومكارم الأخلاق الأدب الرفيع والفن الرفيع والتذوق الرفيع لثمار المعرفة البشرية. فهذه الأمور تسهم بشكل مباشر وغير مباشر في تكوين الشخصية الخلقية الإنسانية للمواطن.

على أن غـرس مكارم الأخـلاق لا ينشـأ من قيـام مجلس أعلى لها، وإنما غـرسهـا يبدأ في البيـت والمسجد والمدرسـة والنادي والشارع إلـخ . . . ونحن حريصون على أن ينشـأ أبناؤنا حسـب أصول التربية العربية الإسـلامية، وهي قائمة على قاعـدتين هما الحرية والمسئولية كما يقررها القـرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة».

«إن الكويت بإنشائها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تستأنف تقاليد عربية إسلامية كان لها أثرهـا الضخم البعيد في حضـارة الإنسان، فاهتمام العـرب بشئون الفنون والآداب لا يقـل، إن لم يزد في بعض جوانبه، على كل الحضارات التي عرفها الإنسان»[٢٧].

وفي ١٧/٧/١٩٧٣، صدر المرسوم التاريخي بإنشاء المجلس الـوطني للثقافة والفنون والآداب. وقد حددت المادة الثانية من المرسوم أهداف المجلس فيما يلي:

«يعنى المجلس بشئـون الثقافة والفنون والآداب ويعمـل في هذه المجالات على تنمية وتطـوير الإنتاج الفكري وإثرائه، وتـوفير المناخ المناسب لـلإنتاج الفني والأدبي، ويقوم بـاختيار الوسائل لنشر الثقـافة، ويعمل على صيانة التراث والقيام بـالدراسات العلمية فيه. ويسعى إلى إشاعة الاهتمام بـالثقافة والفنون الجميلة ونشرها وتـذوقها كما يعمل على توثيق الروابـط والصلات مع الهيئات الثقافية العـربية والأجنبية. ويضع خطة ثقافية تستند إلى الدراسات الموضوعية لاحتياجات البلاد».

وحددت المادة الثالثة من المرسوم الأميري أهم مجالات عمـل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فيما يلي:

أ- مسح الواقع الثقافي وجمع البيانات عن مجهودات الهيئات المختلفة فيما يتعلق بأوجه النشاط.

ب- إجـراء دراسات دوريـة مستفيضة حـول المجهود المبـذول والذي يمكـن أن يبذل لنمـو الثقافـة وازدهارها وتقدم الآداب والفنون ووضع مايلزم لذلك من المشروعات والخطط.

جـ- إصدار المؤلفـات والمعاجـم والفهارس وتجميـع الـوثائق والإسهـام في نشر الإنتاج الفكـري الجيد المبتكـر والمترجم والاهتمام بالتبادل الثقافي والمشاركة في المعارض والمؤتمرات والمهرجانات والندوات الثقافية والفنية.

د- تحديد مقاييس الجودة في مختلـف نواحي الإنتاج الفكري والفني والمحلي ووضـع أسس المسابقات والإعانات والمكافآت المتعلقة بهذا الإنتاج.

هـ- إنشاء جوائز تمنح عن أحسن إنتاج محلي في الثقافة والفنون والآداب.

وكذلك إنشاء جوائز خاصة باسم الكويت تمنـح عن إنتاج عربي ممتاز، وأخرى تمنح عن إنتاج عالمي يسهم في تقدم الحضارة الإنسانية ويكون متصلا بالكويت أو بالوطن العربي.

كان ميلاد المجلس إذن إيذانا بنهاية مرحلة تـاريخية اتسمت بها الجهود الثقافية بالتنوع وتعدد الجهات القائمة عليها، وبميلاد مرحلة جديدة لعبت فيها الدولة الدور الرئيسي في عملية التنمية الثقافية، حيث كانـت رعاية الدولـة للثقافة والمثقفين سمة أسـاسية من سمات الكويـت الحديثة، ولم تكن أبدا مـرتبطة باهتمام طارىء أو ظروف استثنائية، وأن هذه الرعاية تجاوزت المثقف الكويتي لتشمل المثقف العربي أينما كان.

الهوامش

(١) المكتبة المركزية للدولة في خمسين عاما، من إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٦ .

(٢) من كلمة ألقاها الأستاذ عبدالرزاق البصير خلال الزيارة التي قام بها وفد من رابطة أدباء الكويت للمغرب في عام ١٩٧٠، مجلة البيان الكويتية، عدد يوليو ١٩٧٠ .

(٣) المكتبة المركزية في خمسين عاما .

(٤) ثقافة الكويت قبل وبعد الاستقلال، السياسة الكويتية، ٢٥/ ٢/ ١٩٧٥ .

(٥) د. محمد حسن عبدالله، الكويت والتنمية الثقافية العربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٣ .

(٦) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، مجموعة دراسات، المحرر د. سليمان العسكري، دار سعاد الصباح (١٩٩٥)، من دراسة للدكتور شاكر مصطفى بعنوان «عبدالعزيز حسين والحلم العربي» .

(٧) خالد سعود الزيد، أدباء الكويت في قرنين، إصدار شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨١ .

(٨) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، مرجع سابق، دراسة للدكتور سليمان العسكري بعنوان «رحلة في عقل رائد تنوير» .

(٩) الكويت والتنمية الثقافية العربية، مرجع سابق .

(١٠) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، دراسة الدكتور سليمان العسكري، مرجع سابق .

(١١) المصدر نفسه .

(١٢) الكويت والتنمية الثقافية العربية، مرجع سابق .

(١٣) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، دراسة الدكتور سليمان العسكري، مرجع سابق .

(١٤) لا تزال تصدر بانتظام كل من سلسلة المسرح العالمي ومجلة عالم الفكر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

(١٥) عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي، دراسة الدكتور سليمان العسكري، مرجع سابق .

(١٦) كتاب «عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي»، مرجع سابق، مقال للدكتور خليفة الوقيان بعنوان «عبدالعزيز حسين . . . شيء من الانطباعات عن شخصية عظيمة» .

(١٧) مجلة الخفجي، عدد ١/ ٨/ ١٩٧٤ .

(١٨) اليقظة، عدد ٤/ ١٢/ ١٩٧٢ .

(١٩) التزمنا، بقدر الإمكان، بالنص الحرفي لتوصيات اللجنة، راجع الصحف المحلية يوم ٣٠/ ١١/ ١٩٧٢ والأيام التالية له .

(٢٠) مجلة الكويت، عدد ١١/ ٣/ ١٩٧٣ .

(٢١) حديث أدلى به الأستاذ أحمد العدواني لمجلة الرائد ونشر يوم ٩/ ٨/ ١٩٧٣ .

(٢٢) حديث أدلى به الأستاذ عبدالعزيز حسين لمجلة الفن ونشر يوم ١١/ ٣/ ١٩٧٣ .

(٢٣) صحيفة القبس، عدد ٥/ ٣/ ١٩٧٣ .

(٢٤) المصدر نفسه .

(٢٥) مجلة الفن، عدد ٦/ ٥/ ١٩٧٣ .

(٢٦) مجلة البيان، عدد ١/ ٧/ ١٩٧٣ .

(٢٧) حديث الأستاذ عبدالعزيز حسين مع مجلة الفن، مرجع سابق .

النادي الثقافي القومي وتنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي

د. فلاح عبدالله المديرس

المقدمة

من أبـرز مؤسسات المجتمـع المدني التي ظهرت في الكـويت في أوائل الخمسينات مـن هذا القرن «النـادي الثقافي القومـي» ، الذي كان لـه دور هام في تاريـخ الكويت الثقـافي والسياسي الحديـث . تهدف هذه الـدراسة إلى بحـث الدور الـريادي الـذي اضطلع بـه «النادي الثقـافي القـومي» في تنميـة الثقافـة السيـاسية في المجتمـع الكويتـي خـلال فترة زمنية معينـة تبدأ عـام ١٩٥٢ ، وهو عام تأسيس «النادي الثقافي القومي» ، وتنتهي عام١٩٥٩ ، وهو العام الذي تم فيه حظر جميع الأنشطة الثقافية في الكويت . وسوف تركز هذه الدراسة على الخطاب السياسي «للنادي الثقافي القومي» ودوره في تنمية الوعي السياسي بالقضايا القومية والديمقراطية ، التي تمثلـت في محاربة الاستعمار والمصـالح الغـربيـة والحركة الصهيـونيـة والتيار الشيـوعي وقيـام التنظيمات الاجتماعية والإصلاح الإداري وقيام مجالس تمثيليـة والعمل على إقرار دستور للبلاد وانتخاب مجلس تشريعـي . وسوف تركز هذه الـدراسة كذلك على مدى الاستجـابة الشعبية للخطاب السيـاسي «للنادي الثقـافي القومـي» ، وكيف تـأثر المجتمـع الكويتـي بهذا الخطاب السياسي الذي بشر بـه «النادي الثقافي القومي» منـذ بداية الخمسينات من هـذا القرن ، ومدى انعكاسه على المؤسسات الرسمية وغير الرسمية .

الأوضاع الاجتماعية والثقافية قبل ظهور الأندية الثقافية

ظل المجتمع الكويتي يعاني من التخلف الفكري والثقافي والسياسي كما هو حال معظم المجتمعات العربية التي ظلت فترة طويلة من الزمن تعيش في حالة سكون وأوضاع متخلفة نتيجة لهيمنة الدولة العثمانية على معظم أجزاء الوطن العربي مما ألقى بظلاله على الجوانب الفكرية والثقافية والسياسية التي اتسمت بالتخلف. وعلى الرغم من ذلك ساهمت عدة عوامل في تطور الحياة الثقافية والفكرية والسياسية في الكويت، والتي نتيجة لذلك أدت إلى ظهور الأندية الثقافية في الكويت، ومن هذه العوامل التطور الذي حدث للتعليم. حيث إنه بعد الحرب العالمية الأولى، التي تزامنت مع بداية حركة النهضة العربية، تم افتتاح المدرسة المباركية عام١٩١٢، وهي أول مدرسة في الكويت تسير على النهج التعليمي الحديث، حيث كان التعليم في السابق مقتصرا على الكتاتيب التي اضطلعت بتحفيظ القرآن وتعليم القراءة والكتابة وبعض المسائل الحسابية البسيطة، ثم تبع ذلك افتتاح المدرسة الأحمدية للنشأة الوطنية ومدرسة السعادة ومدرسة الأحمدية. وكانت جميع هذه المدارس تعني بتدريس التعليم الحديث. وقد التحق معظم الطلبة الكويتيين بهذه المدارس. وفي نهاية الثلاثينيات من هذا القرن، افتتحت الحكومة الكويتية العديد من المدارس، وتزايد عدد المدرسين من الوافدين العرب من مصر وسوريا والعراق وفلسطين ولبنان، ووصل عدد هؤلاء مع نهاية الأربعينيات من هذا القرن إلى ٢٢٢ مدرساً.(١)

في عام ١٩٢٤ خرجت أول بعثة تعليمية من الطلبة الكويتيين للدراسة في العراق حيث التحق هؤلاء بكلية الأعظمية. وفي عام ١٩٣٨ التحق عدد آخر من الطلبة بالدراسة في دار العلوم في بغداد. وفي منتصف الأربعينيات، وصل عدد الطلبة المبعوثين إلى العراق ومصر ولبنان وسوريا إلى ٥٨ طالبا. وقد تأثر هؤلاء بحركة الانبعاث الفكري في هذه البلدان، وأصبح هؤلاء الفئة المثقفة في المجتمع الكويتي فيما بعد، كما لعبوا دوراً كبيراً في المساهمة في تطور الأوضاع الفكرية والثقافية والسياسية في المجتمع الكويتي، واستطاعوا أن يربطوا المجتمع الكويتي مع المجتمعات العربية التي شهدت حركة فكرية لإحياء أمجاد العرب. من خلال عصر النهضة العربية التي ظهرت في مصر وفي بلاد الشام تأثر الكويتيون برجال الإصلاح المتنورين مثل جمال الدين الأفغاني والإمام محمد عبده وعبدالرحمن الكواكبي. وفي الفترة١٩١٠-١٩٢٧ قدم عدد من رجال الإصلاح، الذين دعوا إلى تحديث الفكر الإسلامي والانفتاح على العلوم الحديثة، مثل رشيد رضا وعبدالعزيز الثعالبي ومحمد الشنقيطي وحافظ وهبة إلى الكويت. وعلى يد هؤلاء تم إدخال الأفكار الحديثة إلى المجتمع الكويتي حيث شارك بعضهم في التدريس في المدرسة المباركية.(٢) ومن أبرز من تأثر من الكويتيين برجال الإصلاح العرب الشيخ عبدالعزيز الرشيد، الذي قام بزيارات عديدة شملت أندونيسيا والمدينة والقاهرة واستنبول، والتقى هناك بعدد من رجال الإصلاح العرب. واستقر عبدالعزيز الرشيد بعد ذلك في القاهرة حيث مكث فيها عدة سنوات. وهناك تمكن من التعرف على الأدباء والساسة المصريين، وتزامنت إقامته في القاهرة مع حركة الإصلاح الإسلامية التي تزعمها الإمام محمد عبده، حيث تأثر عبدالعزيز الرشيد كثيرا بهذه الحركة الإصلاحية وأصدر بعد ذلك عددا من المجلات الثقافية والأدبية مثل «التوحيد» و«الحق»

و«الكويتي والعراقي» . وفي عام ١٩٢٨ أصدر عبدالعزيز الرشيد «مجلة الكويت» التي تصدت للأفكار الرجعية ونشر الأفكار الإصلاحية التي تدعو إلى الانفتاح على عصر النهضة . وشارك عدد من رجال الإصلاح العرب مثل شكيب أرسلان ورشيد رضا ومحمد الألوسي وعبدالقادر المغربي وعبدالعزيز الثعالبي في نشر بعض مقالاتهم في «مجلة الكويت» . وكذلك ساهم عبدالعزيز الرشيد بنشر العديد من المقالات في «مجلة الهلال» و«مجلة الشورى» . [٣] وبعد توقف «مجلة الكويت» أصدر الطلبة الدارسون في الجامعات المصرية «مجلة البعثة» التي صدرت عن «بيت الكويت» في القاهرة في عام ١٩٤٦ ، وأشرف على تحريرها الأستاذ عبدالعزيز حسين والأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري . ولعبت «مجلة البعثة» دورا كبيرا في تطور الحياة الفكرية في الكويت . وفي عام ١٩٤٨ صدرت «مجلة كاظمة» والتي أشرف على إصدارها الأستاذ أحمد السقاف وعبدالحميد الصانع . ونشطت «مجلة كاظمة» بنشر المقالات التي تدعو إلى إصلاح الأوضاع السياسية والاجتماعية في الكويت . كما انتقدت «مجلة كاظمة» كذلك الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين . وبسبب كل ذلك أقدمت السلطة على إغلاق «مجلة كاظمة» وفصل رئيس تحرير المجلة من عمله . [٤] وظلت بعدها الكويت دون جرائد ومجلات وتوقفت الحياة الفكرية والثقافية حتى مطلع الخمسينيات .

تأثرت الفئة المثقفة من الشباب الكويتي بالحركات السياسية التي شهدها الوطن العربي منذ بداية العشرينات من هذا القرن . وعلى أثر ظهور جمعية «تركيا الفتاة» التي حاولت اتباع سياسات تتريك الوطن العربي ، والتي لاقت مقاومة من الزعماء العرب الذين رفعوا شعار القومية العربية واستقلال البلدان العربية عن الدولة العثمانية والدعوة لقيام دولة عربية واحدة وإحياء أمجاد العرب والتراث العربي ، ظهر العديد من الجمعيات والأحزاب العربية في كل من سوريا ومصر والعراق ولبنان وفلسطين التي طالبت بالاستقلال السياسي . وبعد فشل الثورة العربية الكبرى بقيادة الشريف حسين وانهيار الدولة العثمانية ، أصبحت البلدان العربية أمام مستعمر جديد تمثل في بريطانيا وفرنسا ، اللذين حلا محل الأتراك في اضطهادها واستعمارها . وعلى أثر نقض بريطانيا اتفاقها مع الشريف حسين ، شهدت أجزاء الوطن العربي عددا من الانتفاضات والثورات ضد الوجود البريطاني والفرنسي . ففي سوريا تزعم صالح علي انتفاضة جماهيرية ضد الفرنسيين في جبل العلويين ، وفي العراق اندلعت ثورة العشرين بعد الاحتلال البريطاني للعراق مباشرة ، واندلعت ثورة١٩١٩ في مصر ضد البريطانيين ، وشهدت الأراضي الفلسطينية منذ بداية الثلاثينيات انتفاضات جماهيرية ضد الوجود الصهيوني في فلسطين . ومن هنا بدأ الشباب الكويتي يتأثر بالدعوات التي تنادي إلى توحيد الوطن ومحاربة الاستعمار الغربي والحركة الصهيونية حيث شكلت أول لجنة مناصرة للشعب الفلسطيني في نضاله ضد الحركة الصهيونية وسميت بـ «لجنة أكتوبر» التي قامت بجمع التبرعات وعقد اجتماعات تضامنية مع الشعب الفلسطيني . وردا على تقرير «بل» المتعلق بتقسيم فلسطين ، شكل الشباب الكويتي لجنة تحمل اسم «شباب الكويت» أرسلت العديد من البرقيات لمجلس العموم البريطاني وعصبة الأمم المتحدة ووزير المستعمرات البريطاني والمقيم السياسي البريطاني في الكويت احتجاجا على تقسيم فلسطين . ودعت «لجنة شباب الكويت» زعماء الحركة الوطنية الفلسطينية مثل أمين الحسيني ومحمد علوبة باشا وفكري البارودي لزيارة الكويت . [٥]

نشأة الأندية الثقافية في الكويت

يمكن القول إن نقطة البداية لظهور الأندية الثقافية ترجع إلى عام ١٩٢٤ عندما نجح عدد من الشباب المتعلم في تأسيس «النادي الأدبي». وكان من أبرز مؤسسي النادي الأستاذ خالد العدساني، وترأس النادي الشيخ عبدالله الجابر الصباح، أحد شباب الأسرة الحاكمة، وانتسب إلى عضويته أكثر من مائة عضو.[٦] وأقام النادي عددا من المحاضرات العلمية الأدبية المتنوعة، كما استقبل عددا من الأدباء والمفكرين العرب، مثل الشيخ رشيد رضا صاحب مجلة المنار. ولاقت نشاطات «النادي الأدبي» الثقافية صدى في المجتمع الكويتي. وكان طابعها سياسيا حيث تأثر أعضاء النادي بالحركة السياسية في مصر. وكانت تدور داخل أروقة النادي نقاشات حول «حزب الوفد» و«الحزب الوطني». وتأثر أعضاء النادي بزعماء الحركة الوطنية المصرية مثل مصطفى كامل وسعد زغلول وعدلي يكن باشا وثروت باشا. كذلك تأثر أعضاء النادي بالنداءات التي وجهها قاسم أمين وهدى شعراوي وصفية زغلول المتعلقة بحقوق المرأة المصرية، كما كان للصحافة المصرية تأثير على الاتجاه السياسي «للنادي الأدبي».[٧] ولم يستمر نشاط «النادي الأدبي» فترة طويلة حيث أغلق بعد سنوات قليلة من افتتاحه ويبدو أن السلطة السياسية أخذت تتضايق من الأطروحات السياسية بما يشكل خطرا عليها بسبب التطور الثقافي والسياسي في المجتمع الكويتي.[٨]

بعد مرور أحد عشر عاما على إغلاق «النادي الأدبي» شهد المجتمع الكويتي أول حركة سياسية قادتها «الكتلة الوطنية»[٩]، التي كانت تهدف إلى الإصلاح السياسي في نظام الحكم. ونجحت «الكتلة الوطنية» في انتخاب أول مجلس تشريعي في الكويت. وتم افتتاح «نادي كتلة الشباب الوطني» بعد تشكيل مجلس الأمة التشريعي في يوليو عام ١٩٣٨. وكانت من أهداف «نادي كتلة الشباب الوطني» الإيمان بالقومية العربية، ووحدة الوطن العربي، واعتبار الكويت جزء من الأمة العربية، والسعي لنشر الثقافة العربية في المجتمع الكويتي. وقد بلغ عدد أعضاء النادي أكثر من ٣٠٠ عضو. وكان من أبرزهم أحمد زيد السرحان (رئيس مجلس الأمة الثاني عام ١٩٦٧) ومحمد البراك، وجاسم الصقر (نائب حالي في البرلمان)، ومشاري هلال المطيري، وأحمد بشر الرومي، وعبداللطيف صالح العثمان. وقام «نادي كتلة الشباب الوطني» بدور كبير في تعميق فكرة القومية العربية في نفوس الكويتيين، وبث فكرة الوحدة العربية، وتحريك الشعور القومي العربي، ومساندة الشعب الفلسطيني في كفاحه ضد الحركة الصهيونية والاستعمار البريطاني. واستضاف النادي عددا من زعماء الحركة الوطنية الفلسطينية، مثل أمين الحسيني ومحمد علوبة باشا وفكري البارودي. وبعد القضاء على الحركة الإصلاحية عام ١٩٣٩، وحل المجلس التشريعي، أغلق «نادي كتلة الشباب الوطني» وحظر نشاطه[١٠].

بعد إغلاق «نادي كتلة الشباب الوطني»، شهدت البلاد ركودا شمل الجوانب السياسية والثقافية والفكرية، ولكن في منتصف الأربعينيات ازداد عدد الطلبة الذين بدأوا يلتحقون بالجامعات والمعاهد العليا في القاهرة وبيروت وعواصم أخرى، والذين تأثروا تبعا لذلك بالواقع السياسي والثقافي والفكري في هذه البلدان. وبدأ هؤلاء الطلبة بإجراء الاتصالات فيما بينهم من أجل تأسيس «نادي ثقافي» في الكويت. وشارك في هذه الاتصالات مجموعة من الطلبة الدارسين في بيروت والقاهرة ومجموعة من المثقفين في الكويت. وقد تكونت مجموعة بيروت من الدكتور أحمد الخطيب (نائب في البرلمان حاليا)، ومرزوق فهد المرزوق، وعبدالله

يوسف الغانم. أما مجموعة القاهرة فقد تكونت من عبدالرحمن الخال، وعبدالرزاق العدواني، وخالد ثنيان، وخالد العيسى، وحمد الرجيب، وقاسم المشاري، ومرزوق الخالد. وتكونت مجموعة الكويت من يوسف إبراهيم الغانم، وعبدالله زكريا الأنصاري، وعبدالرزاق أمان.(١١) وانطلقت فكرة تأسيس «نادي ثقافي» في الكويت من الطلبة الدارسين في بيروت. وكانت أهداف النادي المقترح من قبل هؤلاء تتركز على:(١٢)

١- إنشاء نادٍ ثقافي يضم الشباب الكويتي من أجل تداول الآراء والمناقشات وقيام محاضرات أدبية واجتماعية وعلمية.

٢- إصدار جريدة وإنشاء مكتبة.

٣- تأليف فرق رياضية.

٤- إجراء تمثيليات مسرحية.

واتسمت تحركات هؤلاء في البداية بالسرية تخوفا من انكشاف أمرهم للسلطات. وفي هذا الصدد تقول إحدى الرسائل المتبادلة بين مجموعة بيروت ومجموعة القاهرة «طالما اشتاق شباب الكويت المثقف إلى وسيلة يظهر فيها ما يخالج ضمائره من حب للخدمة الوطنية تنشر الثقافة وتخلق مجالا للمناقشات الأدبية العلمية وإحياء الحركة الرياضية... ولابد لمن يريد النجاح في أي عمل ما من الاتكال على توحيد جهود الشباب المتنور إلى الهدف المنشود. فكان من اللازم أن نتكاتف إزاء هذا المشروع القيم. بعد أن لمسنا رغبة الشباب الملحة للقيام بعمل حاسم يهدف إلى لم شتاتهم وتوجيه قواهم الكامنة رأينا أن نكون وإياكم الحافز لذلك. وكخطوة أولى كتبنا إلى بعض من نثق بهم من الشباب في الكويت بهذا الشأن كي يتضح مدى استعداد الشباب هناك للمساهمة في هذا المشروع وقد راعينا التنظيم والتكتم والتروي كخطوة أولى لذلك، أملنا من ذلك إنشاء نادٍ ثقافي».(١٣)

سعت هذه المجموعات الطلابية إلى الاتصال ببعض الشخصيات الكويتية التي لها مكانتها عند السلطة الحاكمة لتسهيل أمر تأسيس النادي. حيث تذكر لنا إحدى الرسائل التي بعثتها مجموعة بيروت إلى مجموعة الكويت عن الخطوات الضرورية التي يجب أن تتخذها، وهي «الحصول على شخصية أو شخصيات لها مكانتها كي تكون صلة بيننا وبين السلطة الحاكمة لتسمح لنا بإعلان النادي رسميا وهذه الخطوة ضرورية لتخوف الشباب هناك كما لمسنا ذلك ولا يخفى عليكم الحالة الراهنة هناك».(١٤) ومن أجل هذا الغرض سعت هذه المجموعات الطلابية والشباب المثقف في الكويت بالاتصال بيوسف أحمد الغانم وخليفة الغانم وعبدالله الملا ونصف اليوسف النصف. ونجحت المجموعات الطلابية في بداية الأمر. وحصل هؤلاء على الإذن بتأسيس النادي بعد الاتصالات التي أجراها يوسف الغانم مع حاكم الكويت الشيخ أحمد الجابر.(١٥) حيث عقد هؤلاء اجتماعا في ديوان عبدالله زكريا الأنصاري. ووافق المجتمعون على برنامج النادي وعلى تسميته بـ«النادي الثقافي في الكويت»، وانتخب المجتمعون من بينهم ستة أشخاص كأعضاء للهيئة الإدارية للنادي مكونة من أحمد بشر الرومي، وصالح عبدالملك، وفهد الدويري، وعبدالرزاق العدواني، ومرزوق الفهد، وعبدالله زكريا الأنصاري. وأعطيت الرئاسة الفخرية للشيخ عبدالله الجابر الصباح غير أن النادي لم يستمر لفترة طويلة، حيث حصلت خلافات بين المؤسسين أدت إلى انتهاء «النادي الثقافي في الكويت».(١٦)

ويبدو أن السبب الحقيقي وراء عدم نجاح النادي هو تخوف المقيم البريطاني من تأسيس نادٍ ثقافي بعد التجربة التي مرت بها الكويت أثناء وجود «نادي كتلة الشباب الوطني».

بعد وفاة الشيخ أحمد الجابر الصباح عام ١٩٥٠، تسلم الشيخ عبدالله السالم الصباح الحكم (١٩٥٠-١٩٦٥)، وشهدت فترة حكمه نوعا من الانفراج السياسي من خلال السياسة الليبرالية التي اتبعها، حيث وافق على السماح بتأسيس الأندية الثقافية والرياضية. ففي عام١٩٥١ تم تأسيس «نادي المعلمين»، واستغل هؤلاء الشباب هذه الفرصة وتقدموا بطلب لتأسيس ناد رياضي سمي «النادي الأهلي». ويقول عبدالرزاق أمان، أحد مؤسسي «النادي الأهلي» وهو في نفس الوقت كان يتولى رئاسة النادي:

«قبل تأسيس «النادي الأهلي» فكرنا أن يكون ناديا سياسيا. ولكن لو قدم الطلب على أساس ناد سياسي سوف يرفض الطلب فورا لأن السلطة في ذلك الوقت تحرم العمل في السياسة. وعلى هذا الأساس طالبنا بناد رياضي من أجل موافقة السلطة».[١٧] وعلى الرغم من أن ترخيص النادي حصر نشاطه في المجال الرياضي، كما يتبين من القانون الأساسي «وأنه لا يجوز لكافة الأعضاء في النادي المناقشة في القضايا السياسية أو الاشتغال بها»،[١٨] على الرغم من هذا إلا أن «النادي الأهلي» استضاف عددا من المفكرين والساسة العرب، مثل الدكتور محمد صلاح الدين وزير الخارجية المصري الأسبق، ومحمد العشماوي وزير التعليم المصري الأسبق، ومحمد الغليبي زعيم الحركة الوطنية في تونس، والزعيم الجزائري البشير الإبراهيمي. وكانت المحاضرات المتعلقة بالدين الإسلامي التي يلقيها هؤلاء تتحول إلى محاضرات سياسية حول الاستعمار الفرنسي في المغرب العربي.[١٩]

تأسيس النادي الثقافي القومي

ظهر «النادي الثقافي القومي» عام١٩٥٢ من رحم النادي الأهلي. إذ أن أغلب أعضاء «النادي الثقافي القومي» كانوا أعضاء في «النادي الأهلي» وذلك حين تقدم لعضويته عدد من الشباب المتعلم الذين تأثروا بالحركات القومية أثناء دراستهم. وكان على رأس هؤلاء الدكتور أحمد الخطيب، أحد مؤسسي «حركة القوميين العرب» والذي لعب دوراً مؤثراً في تأسيس النادي.[٢٠] وقد دعا «النادي الثقافي القومي» المواطنين ممن يرون في أنفسهم القدرة على خدمة أبناء قومهم وعقيدتهم وإيمانهم في سبيل الخدمة الاجتماعية والتعاون في كل ما يفيد الأمة العربية للانتساب إليه.[٢١] وتركزت أهداف النادي، كما ظهرت في قانونه، على إحياء القومية العربية والاعتزاز بها، والعمل على تمكين العرب من حقوقهم ومواريثهم، كذلك يعمل النادي على نشر الوعي القومي بين الشباب العربي، ويشترط في عضو النادي أن يكون ممن يؤمنون بالمبادىء التي يقوم عليها النادي، وأن يعمل على ترويج المبادىء التي يؤمن بها النادي، ولا يحق الانتساب إلى النادي إلا للعربي، كذلك يحظر قانون النادي على الأعضاء ممارسة العمل السياسي.[٢٢] ولكن في الحقيقة إن معظم أنشطة النادي أنشطة سياسية. وينطبق هذا خاصة على المقالات التي كانت تنشر من خلال الصحف والنشرات الناطقة باسم «النادي الثقافي القومي»، مثل نشرة «صوت الطليعة»، وهي نشرة داخلية لأعضاء النادي، أو «مجلة الإيمان» وهي مجلة شهرية، وكذلك «صدى الإيمان» وهي مجلة أسبوعية، حيث إن الموضوعات التي نشرت كانت حافلة بالمواضيع السياسية. أما على صعيد الندوات والمحاضرات التي تشرف عليها اللجنة الثقافية في

النادي، فقد دعت اللجنة عددا من ممثلي الأحزاب والحركات الوطنية في الوطن العربي مثل صلاح الدين البيطار أحد قياديي «حزب البعث العربي الاشتراكي» وعلي ناصر الدين زعيم «عصبة العمل القومي»، والسياسي العراقي محمد صديق شنشل. كما دعت ممثلي الحركة الوطنية في البحرين مما أدى بالشيخ عبدالله المبارك الصباح رئيس دائرة الأمن العام وهو في نفس الوقت الرئيس الفخري «للنادي الثقافي القومي» بأن يوجه خطابا تحذيريا إلى أعضاء النادي متهما إياهم بتحويل النادي إلى مركز للاستقطاب السياسي بدلا من أن يكون مركزا ثقافيا كما هو مقرر له:

«تعلمون جيدا أن لكل شيء مدلول ومعنى «النادي الثقافي القومي» مؤسسة تعمل للثقافة فقط دون غيرها، وعلى هذا قبلت أن أكون رئيس شرف لناديكم وما ذلك إلا رغبة مني لمعاضدة ومآزرة كل عمل نافع للوطن والمواطنين. وماكنت لأظن أنكم ستتخذون هذا الشعار، شعار الثقافة ستارا للتدخل فيما لا يتصل بالثقافة وأهدافها. وأنا رغم حرصي على مصالحكم ومآزرتي لكم لا أسمح لكم ولا لأي أحد أن يستتر تحت الأسماء والنعوت ويعمل ضد المصلحة العامة ويتدخل فيما لا يعنيه ويتعرض لشئون الغير حبا في الظهور أو يقال إنه وطني ومخلص. إذ أن الوطنية الحقة أن يعمل الفرد جاهدا لما فيه صالح الوطن والمواطنين بكل الطرق المشروعة والممكنة ويبث روح الثقة والتفاهم بين الأفراد والجماعات والاتصال المباشر مع أولي الأمر ومراجعتهم في كل ما يتعلق بخدمة هذا الوطن العزيز. أما استعمال الدس وبذر بذور الشغب فكل هذه الأمور ليست في صالح الوطن. كما أن الجهات المختصة مستعدة دائما للضرب على أيدي العابثين والمشاغبين. هذا من الوجهة العامة. أما من الوجهة الخاصة فالواجب يقضي عليكم مراجعتي في شئون ناديكم كلما أردتم دعوة أحد الوافدين لهذا البلد لإلقاء محاضرة أو التحدث إلى الجمهور، ولكنكم أغفلتم أبسط القواعد ودعوتم شخصا من أهل البحرين لإلقاء محاضرة في ناديكم ووزعتم تذاكر الدعوة للجمهور وحاضر هذا الشخص وتناول في محاضرته البلاد المجاورة وتعرض للسياسة العامة وتناول شخصيات محترمة من وطنيين وأصدقاء غير وطنيين بعبارات قاسية وجمل غير لائقة ومثل هذه المحاضرة يعد من باب التدخل في شئون الآخرين». (٢٣)

واتخذت رئاسة الأمن العام إجراءات صارمة لمنع النشاط السياسي في الأندية الثقافية حيث صدر تعميم من قبل الشيخ عبدالله المبارك الصباح بوضع جميع الخطب والمقالات التي تلقى وتكتب تحت مراقبة دار الأمن العام من خلال التبليغ عن المقالات التي سوف تنشر والخطب التي سوف تلقى قبل نشرها وإلقائها بمدة لا تتجاوز ثلاثة أيام. (٢٤)

النادي الثقافي القومي والوعي السياسي بالقضايا القومية

النادي الثقافي القومي وتأميم قناة السويس

إن الموقف الحاسم الذي اتخذه «النادي الثقافي القومي» بتأييده لجمال عبدالناصر، في صراعه مع الدول الغربية عندما اتخذ عبدالناصر قراره بتأميم قناة السويس، لاقى استجابة شعبية كبيرة في المجتمع الكويتي. واستطاع «النادي الثقافي القومي» أن يمد نفوذه وتأثيره إلى بقية الأندية الثقافية وكذلك الأندية الرياضية، حيث استطاع المؤيدون لخط «النادي الثقافي القومي» من أعضاء «نادي المعلمين»، مثل خالد المسعود الفهيد

وعبدالمحسن الدويسان وسليمان الحداد وبدر ضاحي العجيل، أن يسيطروا على مجلس إدارة النادي الذي كان يدار من قبل الاتجاه الإقليمي الذي رفع شعار «الكويت للكويتيين». وقد عبرت مجلة «الرائد الأسبوعي» الصادرة عن «نادي المعلمين» عن هذا التوجه على اعتبار أن الكويت بلد صغير وغني في نفس الوقت وعلى هذا الأساس يجب أن تكون الكويت للكويتيين فقط. (٢٥) ومن شواهد ذلك عدم مساواة المدرس الكويتي بالمدرس العربي بحجة أن أغلبية المدرسين من الوافدين العرب. (٢٦) ولهذا أكد القانون الأساسي «لنادي المعلمين» على عدم أحقية المدرس الغير كويتي بالتصويت أو الترشيح لمجلس إدارة النادي. (٢٧) كذلك تأثر «نادي الخريجين» الذي تأسس عام١٩٥٣ بالاتجاه القومي الذي مثله «النادي الثقافي القومي». وانضم الدكتور أحمد الخطيب وعبدالله أحمد حسين كمحررين في مجلة «الفجر» الصادرة عن «نادي الخريجين» لتحجيم التيار الإقليمي الذي كان يدعو إلى حل القضايا الكويتية أولا وبعد ذلك القضايا العربية. (٢٨)

على أثر تأميم قناة السويس، ومن أجل دعم مصر في مواجهتها للمعسكر الغربي، دعا «النادي الثقافي القومي»الأندية الثقافية والرياضية في الكويت إلى تشكيل «لجنة الأندية الكويتية» وكان الهدف الرئيسي من ذلك العمل على دعم كل ما يتعلق بشؤون الأمة العربية. (٢٩) وضمت هذه اللجنة ثمانية أندية، وهي النادي الثقافي القومي، نادي الخريجين، نادي المعلمين، نادي الاتحاد العربي، نادي الجزيرة، النادي الأهلي، نادي العروبة ونادي الخليج. وتم انتخاب لجنة قيادية تتولى الإشراف على أنشطة «لجنة الأندية الكويتية» مكونة من الدكتور أحمد الخطيب وخالد المسعود وخالد الحمد البراك وخالد يوسف النصرالله وخالد الخرافي. وانتخب خالد المسعود سكرتيرا. (٣٠) ونشطت «لجنة الأندية الكويتية» في تنظيم التجمعات الشعبية والمظاهرات والإضرابات. ولاقت استجابة شعبية واسعة. ففي ١٤/٨/ ١٩٥٥، دعت اللجنة إلى تجمع شعبي تأييدا لنضال الشعب المصري وقيادة الرئيس جمال عبدالناصر في مواجهة المعسكر الغربي، كما وجهت «لجنة الأندية الكويتية» نداء للمواطنين جاء فيه:

«أمتنا اليوم تعيش حياة جديدة... تتسم بالثورية والتوثب... الذي ظهر في تظاهرتها وإعلانها للتعبئة العامة واستعدادها للنضال دفاعا عن حق العروبة في تأميم شركة قناة السويس... وأنت مدعو للتعبير عن شعورك... عن نقمتك العارمة على الغاصبين المجرمين... أنت مدعو للاشتراك في مهرجان يوم مصر.. هذا اليوم سيكون نقطة انطلاق في تاريخ النضال العربي... من أجل الوحدة والحرية والثأر... أنت مدعو لحضور المهرجان الخطابي الذي سيقام بالنادي الثقافي القومي». (٣١)

وحضر هذا التجمع أكثر من ٤٠٠٠ شخص، وأرسل الحاضرون برقية تأييد للرئيس عبدالناصر عبروا فيها عن تأييدهم لنضال الشعب المصري ضد الاستعمار الغربي وحيوا الخطوة التي أقدم عليها عبدالناصر بتأميمه قناة السويس:

«باسم المؤتمر الشعبي المنعقد في الكويت بتاريخ ١٤/٨/١٩٥٦ بمناسبة (يوم مصر) نرفع لسيادتكم هذه البرقية معربين فيها عن تأييدنا المطلق لموقفكم الباسل ضد الاستعمار ومؤيدين خطوتكم العظيمة في تأميم قناة السويس المصرية وفقكم الله إلى تحقيق ما تصبو إليه هذه الأمة من وحدة وحرية... عاشت الأمة العربية». (٣٢)

كذلك نظمت اللجنة الإضراب العام والمظاهرات التي حدثت في الكويت بعد تأميم قناة السويس. وعلى الرغم من التحذيرات التي وجهت للجنة والمواطنين بعدم تنظيم والمشاركة في الإضراب والمظاهرات، إلا أن عددا كبيرا من المواطنين والعرب الوافدين شاركوا في هذه المظاهرات مما حدا بقوات البوليس إلى الاعتداء بالضرب على المشاركين في المظاهرات. [٣٣] وبثت إذاعة صوت العرب من القاهرة البرقية التي بعثها الدكتور أحمد الخطيب رئيس «النادي الثقافي القومي» وعضو «لجنة الأندية الكويتية» والذي يعلن فيها نجاح الإضراب والمظاهرات التي قامت في الكويت تأييدا لمصر. [٣٤] وأقدمت السلطة بعد ذلك على إغلاق «النادي الثقافي القومي» لفترة قصيرة، ثم سمح للنادي بمعاودة ممارسة نشاطه بعد توسط عدد من التجار المتعاطفين مع الاتجاه القومي لدى الحاكم.

النادي الثقافي القومي والعدوان الثلاثي

أثناء العدوان الثلاثي على مصر في عام١٩٥٦، نشط النادي في تعبئة الشعب الكويتي والعرب المقيمين من خلال «لجنة الأندية الكويتية». ووجهت نداءات إلى المواطنين والمقيمين بالإعلان عن الإضراب العام والقيام بمظاهرات ضد الدول المشتركة في العدوان على مصر وجاء في هذا النداء:

«أنت مدعو لإثبات وجودك في معركة العرب الكبرى ومشاركة إخوانك في مصر ضد قوى الاستعمار البريطاني الفرنسي المجرم... أيها العربي خيانة منك لا تغتفر أمام الله والتاريخ أن تقف مكتوف الأيدي وإخوانك في مصر يخوضون على خط النار معركة الدم... إن هذه الحرب ليست ضد مصر فحسب بل هي موجهة إليك بالكويت وإلى عروبتك... أيها العربي إننا ندعوك للإضراب العام... وأنت مدعو إلى الاجتماع في مسجد السوق... لتنطلق مع مواطنيك الأحرار وتعلن برأيك كإنسان له حق الحياة الحرة الكريمة... عاشت الأمة العربية وعاشت وحدة نضال أبنائها الأحراء». [٣٥]

وشكلت «لجنة الأندية الكويتية» عدة لجان لقيادة العمل الجماهيري في مواجهة العدوان الثلاثي، مثل (لجنة الإضراب)، التي اضطلعت بمهمة قيادة حركة الإضراب واستمراره. ووجهت «لجنة الأندية الكويتية» نداءات إلى جميع التجار والمؤسسات التجارية بمقاطعة البضائع الإنجليزية واعتبرت كل شخص لا يستجيب لنداء المقاطعة خائنا وعدوا للأمة العربية وجاء في بعض النداءات:

«كل من لا يتعاون معنا نحن الكويتيين العرب بلصق هذا الإعلان على مخزنه فإنه لا يتعاون مع العرب كافة في كفاحهم ضد المستعمرين الإنجليز والفرنسيين، وإننا نعتبر هذا خيانة لهذا البلد الكويت... لذلك نرجو من أصحاب المخازن عدم التعامل مع الإنجليز والفرنسيين لا بيعا ولا شراء». [٣٦]

وجاء في نداء آخر موجه إلى أفراد الشعب الكويتي:

«أيها الشعب الأبي... لا تشتر البضائع الإنجليزية والفرنسية، فإن كرامتك وشرفك يفرضان عليك ذلك، فكل روبية تدفعها رصاصة موجهة إلى صدور إخوانك العرب المجاهدين في ميدان الشرف». [٣٧]

ووزعت «لجنة الأندية الكويتية» شعارات كتبت باللغة العربية والإنجليزية تم إلصاقها في الأماكن العامة تحث على مقاطعة دول العدوان مثل «ممنوع دخول الإنجليز والفرنسيين»، «كل روبية تدفعها في شراء بضائع

الإنجليز والفرنسيين خنجر في ظهر إخوانكم العرب المجاهدين»، «لا تلطخ سمعتك وشرفك بشراء بضائع الإنجليز والفرنسيين»، «لا تشتروا السيارات الإنجليزية والفرنسية»، «لا تدخنوا السجائر الإنجليزية والفرنسية»، «لا تشتروا الأقمشة الإنجليزية والفرنسية».(٣٨) ومن أجل نجاح حملة المقاطعة، شكلت «لجنة الأندية الكويتية» (لجنة المقاطعة)، ومهمتها قيادة حركة المقاطعة الموجهة ضد بريطانيا وفرنسا والتي شملت عدم تفريغ وشحن البواخر البريطانية والفرنسية أو تموين طائراتها. وعقدت (لجنة المقاطعة) عدة اجتماعات مع جميع مدراء الإدارات الحكومية وحثتهم على عدم التعامل مع المعاهد التعليمية البريطانية والفرنسية وفصل جميع الإنجليز العاملين في جميع القطاعات الحكومية، وإلغاء الاتفاقيات التجارية التي أبرمتها الحكومة الكويتية مع الإنجليز والتي تقدر في ذلك الوقت بملايين الروبيات. ونتيجة لحملة المقاطعة التي دعت إليها «لجنة الأندية الكويتية» ألغت إدارة المعارف بضاعة تقدر قيمتها بمليون روبية.(٣٩)

قامت «لجنة الأندية الكويتية» بدور كبير في الدعوة لقطع النفط عن الدول التي شاركت في العدوان على مصر. حيث وجهت نداء إلى عمال النفط العاملين في ميناء الأحمدي لمقاطعة ناقلات النفط البريطانية والفرنسية وعدم تقديم أية تسهيلات لها. ووجهت مذكرة باسم «لجنة الأندية الكويتية» إلى أمير الكويت الشيخ عبدالله السالم مطالبة بعدم تزويد الناقلات البريطانية والفرنسية بالنفط وعدم السماح لها باستخدام موانىء الكويت، ومنع الجيش البريطاني من القدوم إلى الكويت واستخدام الأراضي الكويتية كقاعدة للاعتداء على مصر.(٤٠) وشارك الدكتور أحمد الخطيب مدير «النادي الثقافي القومي» في مؤتمر الشعب العربي، الذي عقد في دمشق في ١٩/٩/١٩٥٦، كممثل عن «لجنة الأندية الكويتية»، والذي حضرته الاتحادات والنقابات العربية تضامنا مع مصر في تصديها للعدوان الثلاثي، والذي دعا إلى قطع النفط عن الدول الغربية التي شاركت في العدوان على مصر.(٤١) واستجابة لنداء «لجنة الأندية الكويتية»، نفذ عمال ميناء الأحمدي الإضراب العام. وتعرضت المنشآت النفطية للتفجير، حيث قدر عدد الانفجارات التي حدثت في ميناء الأحمدي، مدينة الأحمدي والمقوع، بعشرة انفجارات. مما دعا السلطات المحلية لإعلان حالة حظر التجول ليلا في مناطق حقول النفط.(٤٢)

وجهت «لجنة الأندية الكويتية» نداء للمواطنين تدعوهم للتطوع في الجيش المصري وجاء فيه:

«إن المعركة بدأت في مصر ويخوضها الآن إخواننا هناك... وإن جميع ما أحرزنا من انتصارات رائعة في كل جزء من أجزاء وطننا العربي في خطر. وإن مصيرنا في الجزائر وفي فلسطين وفي القناة بل ووجودنا في هذا البلد بالذات يتوقف على مقدار ما بذل في هذه المعركة التي سنخوضها... إن الأندية الكويتية التي تضم شباب الطليعة العربية في هذا الجزء من الوطن العربي المقدس تضع كل إمكانياتها في خدمة المتطوعين من أبناء الشعب العزيز. وهي لذلك تدعو جميع أفراد الشعب أن يتقدموا لتسجيل أسمائهم في الأندية التالية: «النادي الثقافي القومي، «نادي المعلمين» و«النادي الأهلي».(٤٣)

كذلك شكلت «لجنة الأندية الكويتية» (لجنة التطوع)، والتي كانت مهمتها تسجيل المتطوعين للعمل في القوات المسلحة المصرية ولبى نداء «لجنة الأندية الكويتية» ٣٠٠٠ متطوع.

وأثار تصاعد نشاط «لجنة الأندية الكويتية» تخوف الحكومة البريطانية، وقد ظهر هذا التخوف من خلال

الاجتماعات التي عقدها المقيم السياسي البريطاني في الكويت مع الحاكم والشيوخ المسئولين عن الشرطة والأمن العام، ولفت المقيم السياسي البريطاني نظرهم إلى مسئوليتهم عن حماية الرعايا الأجانب وممتلكاتهم في الكويت، ووضعت الحكومة البريطانية خطة للتدخل العسكري في الكويت إذا دعت الضرورة لذلك سواء بطلب من حاكم الكويت أو في حالة انفلات زمام الأمور من يد الحاكم.(٤٤)

مع استمرار الإضرابات والمظاهرات، التي رفعت شعارات معادية للإنجليز والفرنسيين، والتي انطلقت من مسجد السوق في وسط الحي التجاري في مدينة الكويت، تم محاصرة مدينة الكويت بوحدات من قوات الجيش والشرطة، وتحت ضغط المقيم السياسي البريطاني، اتصلت السلطات الكويتية بممثلي «لجنة الأندية الكويتية» والمتظاهرين لإقناعهم بإنهاء الإضرابات والمظاهرات. إلا أن هذه المحاولة لم تنجح. وعلى أثر ذلك، أمرت الحكومة الكويتية المدير العام للشرطة جاسم القطامي بفض هذه المظاهرات. ورفض جاسم القطامي تنفيذ هذه الأوامر وقدم استقالته من منصبه مع عدد آخر من الضباط.(٤٥) واستمرت المظاهرات والإضرابات فترة ليست بالقصيرة أصدرت على أثرها «لجنة الأندية الكويتية» في ١٤/ ١١/ ١٩٥٦ بيانا تدعو فيه الشعب لإنهاء الإضراب. ومما جاء في هذا البيان:

«أيها المواطنون... لقد عبرتم أقدس تعبير عن شعوركم تجاه النضال العربي العظيم في سبيل وحدة الأمة العربية وكرامتها لتحطيم الاستعمار واليهود وإشعار المعتدين الجبناء. إن وحدة العرب الحقيقية واقعة وإن كل اعتداء على أي بلد عربي هو اعتداء على الأمة العربية جمعاء... أيها المواطنون.. لقد تقرر إنهاء الإضراب غدا الاثنين... عاشت الأمة العربية... عاشت وحدة النضال العربي».(٤٦)

النادي الثقافي القومي والموقف من الوجود البريطاني في الكويت

وصف «النادي الثقافي القومي» معاهدة ١٨٩٩، التي وقعها الشيخ مبارك الصباح مع الحكومة البريطانية، أنها وقعت دون علم الشعب الكويتي، لهذا لا يقبلها الشعب، وإن الشعب الكويتي يرفض الحماية الغربية، وأن هذه المعاهدة لصالح المصالح البريطانية في الكويت، وليست لصالح الشعب الكويتي، وطالبت مجلة «الفجر» بأن تقوم الحكومة الكويتية بالدخول في مفاوضات مع الحكومة البريطانية لإنهاء هذه المعاهدة المذلة للشعب الكويتي، والتي يتم سرقة الشعب الكويتي من خلالها. وطالبت بالاستعانة بالدول العربية المتحررة للقضاء على المصالح البريطانية التي تستنزف الثروة الوطنية.(٤٧) وطالبت صحيفة «صدى الإيمان» بنشر الاتفاقية البترولية التي وقعتها الحكومة الكويتية مع شركة نفط الكويت، ليطلع الشعب على بنودها، والسماح للكويتيين بالمشاركة في إدارة شركة نفط الكويت وألا تقتصر الإدارة على البريطانيين، واستبدال العمال والموظفين الأجانب العاملين في القطاع النفطي بعمال وموظفين عرب.(٤٨) ورفع «النادي الثقافي القومي» مذكرة للحاكم يطالب فيها بأن تؤسس شركة ملاحة وطنية يساهم فيها المواطنون لتتولى شحن البترول الكويتي المصدر للخارج، وأمور وكالات الشحن المسيطر عليها من قبل «شركة نفط الكويت»، مثلما حدث عندما تم تأسيس «البنك الكويتي الوطني» و«شركة السينما الوطنية».(٤٩)

طالب «النادي الثقافي القومي» بتحويل المؤسسات التي تدار من قبل البريطانيين إلى مؤسسات وطنية، مثل مؤسسة البريد والبرق والميناء، وسحب الأرصدة المالية في البنوك البريطانية التي تقدر في ذلك

الوقت بـ ٤٣٠٠٠٠٠٠ جنيه استرليني. كذلك طالب «النادي الثقافي القومي» بتصفية الشركات الخمس التي احتكرت تنفيذ مشاريع التنمية في الكويت والمملوكة من قبل البريطانيين. واتهمت صحيفة «صدى الإيمان» هذه الشركات بأنها تعمل لصالح المصالح البريطانية وليس لمصلحة الكويت الوطنية. (٥٠)

عبر الصحفيون والكتاب الغربيون عن مخاوفهم بأن الحملة المستهدفة من قبل الشباب الكويتي المتأثر بالدعاية الناصرية تشكل جرس إنذار للمصالح البريطانية وأن هؤلاء سوف يتحينون أول فرصة للاستيلاء على مقدرات الأمور في الكويت بتشجيع من عبدالناصر. (٥١) ومن هنا نجد أن وسائل الإعلام الغربي تنظر لهؤلاء الشباب المتعلم على أنهم يشكلون خطرا حقيقيا على مشيخات الخليج العربي خاصة بعد انتشار التعليم. (٥٢) وقد عبر Dickson عن هذه المخاوف ووصفها بالخطر الذي يهدد المصالح البريطانية في الكويت نتيجة الشعارات القومية التي يرفعها الشباب الكويتي. (٥٣)

واتهمت الصحافة البريطانية حاكم الكويت بتشجيع القومية العربية عن طريق دعمه ماليا للأندية الثقافية في الكويت والتي اعتبرتها صحيفة Christian Science Monitor معقل أي تحرك ثوري في الكويت لتغيير السلطة السياسية وعلى الرغم من هذا سيكون حاكم الكويت من أوائل ضحاياها وسوف يلقى بقية حكام مشيخات الخليج العربي نفس المصير. (٥٤)

النادي الثقافي القومي والموقف من الاستعمار

كان «للنادي الثقافي القومي» الدور الرئيسي في توعية الشعب الكويتي من الاستعمار. وحفلت الأدبيات الصادرة عن النادي من صحف وبيانات بالتنديد بخطر الاستعمار على الوطن العربي. ومن خلال «لجنة الأندية الكويتية»، عبر «النادي الثقافي القومي» عن مساندته للثورة الجزائرية ونضال الحركة الوطنية في المغرب العربي ضد الاستعمار الفرنسي. فمنذ نوفمبر عام ١٩٥٤، وهو العام الذي تم الإعلان فيه عن بدء الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، درج «النادي الثقافي القومي» على الاحتفال بالثورة الجزائرية من خلال المهرجانات الخطابية التي يقيمها النادي احتفالا بهذه المناسبة، ومن النداءات التي وجهها النادي للشعب الكويتي تأييدا للثورة الجزائرية، والتي كانت توزع على المواطنين تعريفا بالثورة الجزائرية:

«أيها العربي... حرية الجزائر هي بتأكيد حريتك وضمانة لتراجع الاستعمار القذر. وثورة الجزائر هي ثورتك على واقع غير طبيعي» «أيها العربي... إخوانك الثوار في الجزائر يقدمون دماءهم ثمنا لانعتاق عروبتك... فليس أقل من أن تلبي ساعة تسمع النداء وأن تساهم ما وسعك إخلاصا لمسئولياتك القومية». (٥٥)

وحين اعتقلت السلطات الفرنسية أحمد بن بلا ورفاقه الأربعة «زعماء جبهة التحرير الجزائرية»، دعت «لجنة الأندية الكويتية» إلى إضراب عام في الثامن والعشرين من أكتوبر عام١٩٥٦ تأييدا لزعماء الثورة الجزائرية. وشارك في هذا الإضراب جميع الدوائر الحكومية والمؤسسات الرسمية وغير الرسمية بما فيها الشركات النفطية. ونظمت «لجنة الأندية الكويتية» تجمعا شعبيا ألقى فيه الدكتور أحمد الخطيب خطابا سياسيا باسم «لجنة الأندية الكويتية تأييدا لنضال الشعب الجزائري ضد الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر. كما نشط «النادي الثقافي القومي» بجمع التبرعات للثورة الجزائرية، حيث تم جمع أكثر من ثلاثة ملايين روبية كتبرعات

من الشعب الكويتي للثورة الجزائرية . ويعتبر هذا المبلغ الذي تسلمته قيادة جبهة التحرير الجزائرية أول مبلغ يصل إلى ثوار الجزائر من الوطن العربي . وكذلك ساهم «النادي الثقافي القومي» في تأسيس «لجنة الدعم للحركات الوطنية في المغرب العربي» . واستضاف النادي عددا من زعماء الحركات الوطنية من تونس والمغرب ووجه النادي نداء للشعب الكويتي من أجل التبرع لدعم الحركة الوطنية في تونس والمغرب . (٥٦)

أما على المستوى الخليجي، فقد كان «للنادي الثقافي القومي» دور كبير في تأييده لحركات التحرر الوطني في منطقة الخليج العربي. حيث دأبت صحافة النادي على نشر أخبار «جبهة تحرير عمان»، التي كانت تقود كفاحا مسلحا ضد الإنجليز في الجبل الأخضر. وحثت صحيفة «صدى الإيمان» المواطنين على تأييد الثورة العمانية . (٥٧) وأبدى النادي تأييده للحركة الشعبية في البحرين، التي قادتها «الهيئة التنفيذية العليا» التي اندلعت عام ١٩٥٥ ضد الوجود البريطاني، من خلال إقامة المحاضرات عن الوضع في البحرين ألقاها بعض السياسيين البحرانيين ومتابعة تطورات الانتفاضة الشعبية في البحرين، حيث كتبت «صدى الإيمان» :

«هاهو شعب البحرين يواصل النضال في طريق الحرية وفي سبيل استلام مقدراته ، جاعلا من هذا النضال قدوة مثلى لهذه الإمارات العربية الممتدة من الخليج العربي إلى البحر العربي في المحيط الهندي ، ونحن نرى أنفسنا في صف واحد مع إخواننا أبناء البحرين في النضال والمصير» . (٥٨)

وعبر «النادي الثقافي القومي» عن تأييده لنضال شعب جنوب اليمن المحتل في مقاومته لمحاولات الاستعمار البريطاني لمحو عروبة عدن عن طريق إغراقها بالوافدين الأجانب .

النادي الثقافي القومي والموقف من الحركة الصهيونية

ساهم «النادي الثقافي القومي» مساهمة فعالة في التصدي لخطر الحركة الصهيونية على الوطن العربي. ومنذ تأسيس النادي درج على تنظيم المهرجانات وإقامة الندوات التي تتعلق بخطر الوجود الصهيوني في فلسطين. ومن أجل هذا نظم «النادي الثقافي القومي» مهرجانات خطابية في ١٥/ مايو، بمناسبة ذكرى انتهاء الانتداب البريطاني على فلسطين والنكبة بتسليم الأراضي الفلسطينية للصهيونية. ألقى عدد من مسئولي النادي كلمات تحث على الأخذ بالثأر من الحركة الصهيونية، ففي عام١٩٥٥ ألقى عبدالله أحمد حسين سكرتير النادي كلمة تحت عنوان «فلنأخذ بالثأر» منتقدا فيها خيانات الحكومات العربية تجاه فلسطين:

«بدأ الشعب العربي في مختلف أجزائه يدرك إلى أي حد كانت هذه الحكومات مجرمة ، وإلى أي حد كانت هذه الحكومات خائنة ، حين تقاعست عن أداء الواجب . والعرب الذين يستردون أنفاسهم اليوم ويفكرون بالثأر. . . ويشيد البناء العتيد قادة ينبعثون من صميم الشعب وبإرادة الشعب. . . يحققون ثأر الكرامة العربية . . . الثأر من اليهود وأعوانهم ومن كل حاكم تآمر على فلسطين» . (٥٩)

واستقطب النادي عددا كبيرا من الأدباء والمفكرين والساسة من الفلسطينيين الوافدين إلى الكويت ، الذين لعبوا فيها بعد دورا في حركة المقاومة الفلسطينية ، مثل غسان كنفاني وناجي علوش وفكري أبوعيطة وعدنان الشهابي. وكان بعضهم مسئولا عن اللجنة الثقافية في النادي. وأشرفت هذه اللجنة على إصدار الكثير من الكتيبات والنشرات التي ساهمت في توعية الشعب الكويتي بالخطر الصهيوني. كذلك عبر النادي

عن مواقفه تجاه ما يجري في فلسطين من خلال الكتابات في صحافة النادي، مثل مجلة «الإيمان»، «صدى الإيمان» و«صوت الطليعة». ومن أجل مواجهة الخطر الصهيوني نشط «النادي الثقافي القومي» بتشكيل لجان «كل مواطن خفير» في مختلف أنحاء الكويت التي أخذت على عاتقها: [٦٠]

١- توضيح الخطر اليهودي القائم ومقاومته.

٢- تنبيه الرأي العام حول الخطر اليهودي عن طريق النشرات والصحف والإذاعة.

٣- مقاومة الجاسوسية اليهودية والنشاط اليهودي بشكل عام.

٤- الكشف عن البضائع الإسرائيلية وفضح عملاء اليهود وإحكام طوق المقاطعة الاقتصادية حول إسرائيل.

ولعبت «لجنة كل مواطن خفير» دوراً كبيراً في إحكام المقاطعة الاقتصادية للبضائع الإسرائيلية في الكويت. ولاقت هذه الحملة الدعائية المضادة للحركة الصهيونية استجابة شعبية واسعة، خاصة بعد أن خصصت صحيفة «صدى الإيمان» زاوية أسبوعية أطلق عليها «كل مواطن خفير» والتي حفلت بالمقالات الموجهة ضد الصهيونية ونجحت في الضغط على الحكومة الكويتية بتحقيق المقاطعة رسميا. ففي عام ١٩٥٧، وافقت الحكومة الكويتية على افتتاح «مكتب مقاطعة إسرائيل»، وفي عام ١٩٥٨ انعقد في الكويت مؤتمر مكاتب مقاطعة إسرائيل في الوطن العربي. [٦١]

النادي الثقافي القومي والموقف من الشيوعية

بعد قيام الجمهورية العربية المتحدة عام ١٩٥٨، وظهور الخلاف الناصري ـ الشيوعي، أقدم الرئيس جمال عبدالناصر على حل الأحزاب الشيوعية في دولة الوحدة واعتقال قادة وأعضاء الأحزاب الشيوعية في مصر وسورية عندما رفضت هذه الأحزاب الاندماج في «الاتحاد القومي». وقد انعكس هذا على الخطاب السياسي القومي «للنادي الثقافي القومي»، حيث عبرت أدبياته عن الموقف المعادي للشيوعية وللأحزاب الشيوعية العربية. وكانت البيانات التي دأب النادي على إصدارها تحث الشعب على محاربة الشيوعية. واعتبرت الاستعمار واليهود والرجعيين الشيوعيين أعداء للجمهورية العربية المتحدة. ولقد جاء في أحد بيانات «النادي الثقافي القومي»:

«لكي تنتصر على أعدائك يجب عليك أولا أن تعرفهم جيدا . . . ونحن اليوم نقدم إليك عدوا جديدا يضاف إلى مجموعة الأعداء الشرسين الذين يحاربون وحدتك وقوميتك من يهود واستعمار ورجعية . . . هذا العدو الجديد هم الشيوعيون الذين بدأوا يحاربون الجمهورية العربية المتحدة قلعة النضال العربي ونواة الوحدة الشاملة». [٦٢]

وقد قامت السلطات في الكويت بإبعاد ٢٠٠ شخص من الوافدين العرب بتهمة انتمائهم للشيوعية. ووصفت صحيفة The Daily Telegraph البريطانية هذه الحملة بأنها من أنجح الحملات ضد الشيوعيين في الكويت. [٦٣] وكتبت مجلة «الفجر» في مقالها الافتتاحي:

«لهذه الصحيفة الفخر بأن تكون أول صحيفة قومية تعلن ضرورة فتح الجبهة ضد الشيوعيين العرب . . . إننا أعلنا افتتاح هذه الجبهة في الوقت الذي كانت ولاتزال جبهتنا ضد الاستعمار الغربي مفتوحة . . . عملنا ذلك لأننا شعرنا بخطورة هؤلاء . . . لقد قمنا بذلك بوحي من عقيدتنا القومية . . . وبوحي من تعاليم زعيمنا جمال . . . وهاهو زعيم العرب الأوحد جمال يعلن افتتاح هذه الجبهة رسميا في خطابه التاريخي في يوم النصر فيضع هؤلاء الشيوعيين العرب في صف أعداء العروبة وأعداء القومية العربية وأعداء الوحدة العربية» . (٦٤)

وكتب عبدالله أحمد حسين أحد قياديي «النادي الثقافي القومي» مقالا في صحيفة «الفجر» يحرض السلطة ويدعوها لاتخاذ إجراءات حاسمة ضد الشيوعيين العاملين في مؤسسات الدولة :

«إننا لنا الحق كل الحق أن نقول لهؤلاء المنحرفين ارحلوا فليس في الكويت مكان لمن يتجاهل واقع أمته . . . ارحلوا فليس لكم مقام في بلد آمن بالقومية العربية . . . إن شباب الثانوية ليس عليه جناح مطلقا حين يعلن في خطابه القوي الرصين إنه يفتح جبهة ضد الخونة الشيوعيين أعداء الوحدة . . . وإذا كنا نجد صدى لندائنا بوجوب تطهير الجيوب الشيوعية في هذا الجزء من الوطن العربي عند بعض المسئولين الذين يقدرون خطورة الموقف ، فإننا نفخر بشبابنا حين ينطلق معلنا عن رغبته الحازمة في دخول المعركة ضد الشيوعيين» . (٦٥)

لقد لعب «النادي الثقافي القومي» كذلك دورا كبيرا في توزيع وترويج إصدارات «حركة القوميين العرب» المعادية للشيوعيين العرب في الكويت وتم توزيعها على نطاق واسع للمواطنين والوافدين العرب . (٦٦)

في الحقيقة أن الموقف المعادي للشيوعية الذي تبناه «النادي الثقافي القومي» قد خدم السياسة البريطانية في المنطقة العربية ، التي كانت ترى في النشاط الشيوعي تهديدا لمصالحها في الشرق الأوسط . وقد عبر عن هذا الموقف Sir James Bowker ، أحد المسئولين في مكتب الشؤون الخارجية البريطانية ، الذي اعتبر النشاط الشيوعي تهديدا للأهداف البريطانية في الشرق الأوسط ، وإن أي وجود شيوعي سوف يؤدي إلى وقوع المنطقة في أيد غير صديقة ومعادية للسياسة البريطانية . (٦٧)

النادي الثقافي القومي والموقف من الهجرة الإيرانية

اعتبر «النادي الثقافي القومي» تدفق الهجرة الإيرانية إلى الكويت ومناطق الخليج العربي مخططاً من قبل شاه إيران يراد منه محو عروبة الخليج ، ووصفت إيران بأنها قوة استعمارية ، وأوضح هذا بكل جلاء الدكتور أحمد الخطيب في مقالته المعنونة «نحن وإيران» ، التي نشرت في مجلة «الإيمان» :

«فنحن إذ نطالب بصد هجرة الإيرانيين لا أقوم بذلك إلا لكون هؤلاء قد اغتنموا فرصة ضعفنا فسلخوا جزءا عزيزا من وطننا وهم يعدون عدتهم لابتلاع أجزاء ثانية من الوطن العربي ، فها هم يطالبون بإمارة البحرين العربية بعد أن أغرقوها بسيل من الهجرة ، وهاهم يحاولون أن يغرقوا الكويت بهذا السيل . نحن لم نبدأ بالعداء ، بل هم الذين تعدوا علينا ونالوا من كرامتنا ولا يزالون يبيتون لنا كل مكروه . . . إن موقفنا من إيران المغتصبة لجزء من وطننا هو موقفنا من كل دولة تعدت علينا واغتصبت جزءا من أرضنا» . (٦٨)

ووصف عبدالله أحمد حسين الهجرة الإيرانية إلى الكويت وبقية مناطق الخليج العربي بالاستعمار الجديد الذي يهدد القومية العربية . وطالب الحكومة الكويتية بتطهير الكويت من الإيرانيين ، وحذر من

أن أحياء بكاملها في الكويت لسانها غير عربي وميولها غير عربية . ووصف هؤلاء بالطابور الخامس الذي سوف يعمل في الوقت المناسب لطمس عروبة الكويت ، وناشد الحكومة الكويتية إنشاء مزيد من المدارس العربية ، وتوظيف المدرسين العرب في مختلف مناطق الخليج العربي ، لمواجهة الإيرانيين الذين يهدفون إلى محو الثقافة العربية كما حدث في عربستان . (٦٩)

وقسمت مجلة «الفجر» الإيرانيين في الكويت إلى فئتين إحداهما هاجرت إلى الكويت منذ فترة طويلة ويحملون الجنسية الكويتية إلا أن مشاعرهم بعيدة كل البعد عن مشاعر الكويتيين من أصل عربي ، أما الفئة الثانية فهم من هاجر إلى الكويت بعد تأميم نفط عبدان نتيجة حاجتهم للعمل فوجدوا في الهجرة إلى الكويت تفريجا للأزمة ، واتهمت «الفجر» الحكومة الإيرانية بأنها ساعدت على هذه الهجرة وأن الحكومة الكويتية تغض النظر عنهم . (٧٠)

في بداية الخمسينيات من هذا القرن قررت الحكومة إجراء أول إحصاء لسكان الكويت ، فتقدم «النادي الثقافي القومي» بمذكرة للحكومة الكويتية يشرح فيها وجهة نظره حول هذا الإحصاء . حيث حذر من أن يشمل الإحصاء الكويتيين من أصول إيرانية ، الذين لا تربطهم أي رابطة بالكويت ، ولا يستطيعون التحدث بلغة البلاد الرسمية ، والذين لا يزالون يعلقون صور الشاه ومصدق والكاشاني وغيرهم من الزعماء الإيرانيين على جدران محلاتهم التجارية ومنازلهم ، مما يشكل خطرا على عروبة الكويت . وطالبت الحكومة الكويتية قبل تنفيذها للإحصاء بتعريف من هو الكويتي ، حيث إن هؤلاء يؤثرون على مستقبل الكويت عند مشاركتهم في الانتخابات إذا شملهم الإحصاء على اعتبارهم كويتيين ، وإن الحكومة الإيرانية سوف تستند إلى هؤلاء باعتبارهم أكثرية وتهدد عروبة الكويت . (٧١) وعرف «النادي الثقافي القومي» الكويتي الذي يجب أن يشمله الإحصاء بأنه : (٧٢)

١ – المندمج في كيان هذه المدينة العربية .

٢– الذي يتكلم لغة البلاد الرسمية .

٣– الذي يعتز بالتاريخ العربي .

٤ – الذي يؤمن بالأمة العربية .

٥– الذي يتأثر بالأحداث العربية أينما وقعت .

٦– الذي لا تربطه رابطة قومية بأي أمة أجنبية .

النادي الثقافي القومي والوحدة العربية

كانت مسألة الوحدة العربية من المسائل الرئيسية التي تضمنت الخطاب السياسي «للنادي الثقافي القومي» . حيث اعتبرت الكويت جزءاً من الأمة العربية . ودعت أدبيات النادي لقيام وحدة عربية تضم جميع أجزاء الوطن العربي . واعتبرت الوحدة العربية هي هدف العرب منذ مئات السنين ، وإن النضال من أجل التحرر يجب أن لا ينفصل عن النضال من أجل الوحدة . واعتبر «النادي الثقافي القومي» قيام

الجمهورية العربية المتحدة في عام ١٩٥٨ الترجمة النضالية للقومية العربية التي تجسد آمال الشعب العربي في الوحدة والتحرر، وهي نواة الوحدة الشاملة، وطالب الحكومة الكويتية بالانضمام لدولة الوحدة واعتبر كل تأجيل للوحدة مع الجمهورية العربية المتحدة هو تجزئة للقضية العربية.[٧٣]

ومن أجل الدفاع عن دولة الوحدة سعى «النادي الثقافي القومي» إلى توسيع القاعدة الجماهيرية لـ «لجنة الأندية الكويتية». حيث انضم عدد من الأندية العاملة في الكويت لـ «لجنة الأندية الكويتية». واتخذت تسمية جديدة «اتحاد الأندية الكويتية»، بدلا من التسمية السابقة، وذلك بعد انضمام خمسة من الأندية العاملة في الكويت، وهي نادي النهضة، نادي المرقاب، نادي بورسعيد، النادي القبلي، ونادي التعاون. وتم انتخاب لجنة تنفيذية لقيادة نشاط الاتحاد. حيث تم انتخاب محمد قاسم السداح، سكرتير «النادي الثقافي القومي»، أمينا عاما لـ«اتحاد الأندية الكويتية» وأكدت المادة الثانية من قانون «اتحاد الأندية الكويتية» على أن الغرض الأساسي للاتحاد:[٧٤]

١ - التحدث باسم الأندية الكويتية في كل ما يهم الكويت خاصة والوطن العربي عامة.

٢- دعم الأندية الكويتية في تأدية رسالتها محليا وفي النطاق العربي العام.

٣- القيام بمشاريع اجتماعية وثقافية واقتصادية.

نشط «اتحاد الأندية الكويتية» بعد قيامه بتعبئة المواطنين والعرب الوافدين إلى الكويت لمساندة وتأييد الجمهورية العربية المتحدة. ونظم الاتحاد أول احتفال بقيام الجمهورية العربية المتحدة استطاع أن يحشد فيه ٢٠٠٠٠ من طلبة المدارس في تظاهرة حاشدة في استاد مدرسة الشويخ الثانوية ،حيث حمل هؤلاء لوحات كبيرة كتبت عليها شعارات قومية وصورا للرئيس جمال عبدالناصر وهتفوا بحياة الوحدة العربية والزعيم عبدالناصر.[٧٥]

في الذكرى الأولى لقيام الجمهورية العربية المتحدة في فبراير عام١٩٥٩ . شارك «النادي الثقافي القومي»، من خلال «اتحاد الأندية الكويتية»، في التجمع الشعبي الذي أقيم على استاد ثانوية الشويخ . وقد حضر هذا التجمع جموع كبيرة من المواطنين والوافدين العرب. وألقى الدكتور أحمد الخطيب خطابا طالب فيه الحكومة الكويتية بأن تدخل في مفاوضات مع قيادة الجمهورية العربية المتحدة لتصبح الكويت ضمن الجمهورية العربية المتحدة. وعلى أثر هذا التجمع الشعبي، تم إغلاق جميع الأندية الثقافية والرياضية بناء على الإعلان الصادر من دائرة الشؤون الاجتماعية في ٨/ ٢/ ١٩٥٩ .[٧٦] وأمر رئيس دائرة الشؤون الاجتماعية بتشكيل لجنة خاصة لتصفية موجودات وممتلكات الأندية والهيئات وتحويل جميع الحسابات المالية للأندية إلى دائرة الشؤون الاجتماعية.[٧٧] كذلك تم إلغاء جميع امتيازات الصحف والمجلات الصادرة عن الأندية الثقافية وقامت دائرة الأمن العام باعتقال منظمي المؤتمر الشعبي. وكان على رأس هؤلاء قياديو «النادي الثقافي القومي». وبلغ عدد المعتقلين من الكويتيين والعرب الوافدين ١٤٠٠ شخص.[٧٨] ووجه حاكم الكويت الشيخ عبدالله السالم بيانا إلى الشعب يشرح فيه الأسباب التي أدت لاتخاذ هذه الإجراءات التي من بينها إساءة العلاقات بين الكويت وأصدقائها من العرب وعدم المحافظة على المصلحة العامة.[٧٩] واستمرت فترة مصادرة الحريات العامة حتى الإعلان عن استقلال الكويت في ١٩ يونيو ١٩٦١، حيث عادت جميع الأندية الثقافية والصحف إلى الصدور وتحول اسم «النادي الثقافي القومي» إلى «نادي الاستقلال الثقافي».

النادي الثقافي القومي ودوره في قيام التنظيمات الاجتماعية

ساهم «النادي الثقافي القومي» في قيام عدد من التنظيمات الاجتماعية، حيث أبدى اهتماما واضحا بأوضاع الطبقة العاملة ضمن إطار دعوته الشاملة لإصلاح الأوضاع الاجتماعية والسياسية. وانتقدت صحيفة «صدى الإيمان» من خلال صفحة «ركن العمال»، والتي تم تخصيصها لنشر المقالات والأخبار العمالية، ممارسات «شركة نفط الكويت» تجاه الطبقة العاملة وطالبت في مقال افتتاحي بنشر اتفاقية النفط المعقودة بين الحكومة الكويتية والشركة على الشعب ليعرف نصوصها والأساس الذي قامت عليه.[٨٠] وحث «النادي الثقافي القومي» الحكومة على تشريع قانون لحماية العمال يتضمن السماح بقيام تنظيم نقابي.[٨١] ومن أجل هذا، نظم النادي عدة لقاءات للعمال من أجل تأسيس نقابة عمالية. ففي عام١٩٥٤ عقد سائقو التاكسي اجتماعا في «النادي الثقافي القومي». وخرج هذا الاجتماع التأسيسي بنظام داخلي لـ «نقابة سائقي تاكسي». وفي نفس العام عقد أيضا اجتماع تأسيسي لعمال الميناء من أجل تأسيس «نقابة لعمال الميناء»، وفي بداية الخمسينيات شكل عمال «شركة نفط الكويت» المنضمين للنادي «اللجنة العمالية». وقد قامت هذه اللجنة بدور بارز في الدفاع عن حقوق العمال.[٨٢] ونشط أعضاء «اللجنة العمالية» الذين تولوا تحرير صفحة ركن العمال في شن حملة على «شركة نفط الكويت» مطالبين بتحسين أوضاعهم المعيشية وتأسيس نقابة عمالية.[٨٣] وعندما استغنت الشركات الخمس الإنجليزية، والتي تشرف على تنفيذ مشاريع التنمية في الكويت، عن خدمات العمال الكويتيين الذين بلغ عددهم ٥٢٢٢ عاملاً، تصدت صحيفة «صدى الإيمان» للشركات الخمس وحثت الحكومة على تصفية أعمالها. ووصف المقيم السياسي البريطاني في الكويت الدعم الذي يوجهه «النادي الثقافي القومي» للعمال بنفس الدور الذي تلعبه «الهيئة التنفيذية العليا» في البحرين والتي كان من ضمن مطالبها تأسيس نقابات عمالية.[٨٤]

وعلى أثر اشتداد حملة المطالبة بتأسيس تنظيم عمالي، التي تزعمها «النادي الثقافي القومي»، سواء عن طريق ركن العمال الأسبوعي الذي ينشر في صحيفة «صدى الإيمان»، أو من خلال «العناصر العمالية» الأعضاء في النادي الذين شكلوا الدفعة الأولى من المتدربين في البرنامج المهني الذي تشرف عليه دائرة الشؤون الاجتماعية والذي كان يجري في الكلية الصناعية، سمح لهؤلاء بتأسيس المركز الثقافي العمالي، الذي كان النواة الأولى التي انطلق من خلالها العمال في تأسيس اتحادهم العمالي.[٨٥]

ساهم «النادي الثقافي القومي» مع بقية الأندية في عام١٩٥٧ في تأسيس «صندوق التوفير لموظفي الحكومة الكويتية». وكان من أهداف الصندوق رفع مستوى موظفي الحكومة الكويتية اجتماعيا واقتصاديا.[٨٦] وشكل الصندوق لجانا في جميع الدوائر الحكومية لتحقيق هذا الغرض. كذلك وقع الصندوق على بعض البيانات السياسية المؤيدة لقيام الجمهورية العربية المتحدة والرئيس جمال عبدالناصر.[٨٧]

في عام١٩٥٨ ساهم عدد من قياديي «النادي الثقافي القومي» مثل عبدالله أحمد حسين وعبدالرزاق البصير ومحمد قاسم السداح في تأسيس «الرابطة الأدبية». وقد تولى الأول منصب سكرتير الرابطة.[٨٨] وأخذت «الرابطة الأدبية» على عاتقها نشر الثقافة القومية في المجتمع الكويتي لخدمة القضايا القومية في جميع أجزاء الوطن العربي كما جاء في المادة الثالثة من نظامها الداخلي.[٨٩] واشترطت المادة٤٢ من

القانون الداخلي للرابطة على أن العضوية مقتصرة على أبناء العروبة الذين لايحملون أفكاراً معادية للقومية العربية. [٩٠] واستطاعت الرابطة تنظيم المؤتمر الرابع للأدباء العرب في الكويت، الذي تحول إلى تظاهرة مؤيدة للرئيس جمال عبدالناصر. حيث رفعت فيه شعارات ضد الأحزاب الشيوعية في الوطن العربي وتأييد قيام الجمهورية العربية المتحدة. كما شاركت في التوقيع على بيانات سياسية مؤيدة لقيادة الرئيس جمال عبدالناصر والجمهورية العربية المتحدة.

وفي نفس العام تم تأسيس «الرابطة الكويتية» التي شارك فيها الدكتور أحمد الخطيب وعبدالرزاق خالد الزيد ويوسف إبراهيم الغانم. ومن أهم أهدافها كما نص عليها القانون الأساسي: دراسة مشاكل الكويت دراسة علمية ووضع الحلول لها. [٩١] وجاء في البيان التأسيسي:

«وقد رأينا أن خير طريقة لإبراز رأي الكويتيين بشكل علمي واضح هو تكوين رابطة تضم كل كويتي مخلص يرى من واجبه المساهمة في الدفاع عن بلده وتحسين أوضاعها» [٩٢]

وانضم إلى «الرابطة الكويتية» كبار التجار والمثقفين. ونشطت الرابطة بدعم القضايا العربية مثل القضية الفلسطينية والوحدة العربية والمطالبة بانضمام الكويت إلى جامعة الدول العربية ودعم الثورة الجزائرية. [٩٣]

النادي الثقافي القومي والوعي السياسي في القضايا الديمقراطية

بجانب الاهتمام الذي أبداه «النادي الثقافي القومي» بالقضايا القومية وقيام التنظيمات الاجتماعية، كان للقضايا الديمقراطية التي لها صلة مباشرة بالإصلاح الإداري والمشاركة السياسية داخليا نصيب الأسد. حيث كانت هذه القضايا متصدرة لنشاط النادي سواء على صعيد المقالات التي تنشر في مجلة «ملحق الإيمان» وصحيفة «صدى الإيمان»، أو عن طريق القيام بحملة التوعية السياسية بين المواطنين عن طريق تقديم العرائض للحاكم وعقد المؤتمرات الشعبية. في عام ١٩٥٢ جرت أول انتخابات محدودة في عهد الشيخ عبدالله السالم حين دعا الحاكم عددا محدودا من المواطنين من أعيان البلد لانتخاب مجلس مكون من ١٢ عضوا لكل من إدارات البلدية والمعارف والصحة والأوقاف لمدة عامين، وعين رؤساء لهذه الإدارات من أفراد الأسرة الحاكمة. ولم تستمر هذه المجالس طويلا نتيجة للخلاف الذي نشب بين أعضائها ورؤساء المجالس من الشيوخ خاصة في مجلسي البلدي والصحة. وبعد انتهاء المدة المحددة لهذه المجالس رفض الحاكم إعادة انتخابها. وانتقدت جريدة «ملحق الإيمان» عدم إجراء انتخابات جديدة بعد انقضاء المدة القانونية لهذه المجالس وأكدت على أن الانتخابات هي الطريق الصحيح لمشاركة المواطنين في إصلاح الوضع الإداري في البلد[٩٤]، ونتيجة للحملة الشعبية التي تزعمها النادي وافق الحاكم على إجراء انتخابات جديدة للمجالس في عام ١٩٥٤، حيث دعا ١٥٠٠ مواطن لانتخاب هذه المجالس. إلا أن المشاكل والخلافات برزت من جديد مما حدا بجميع الأعضاء المنتخبين وعددهم ٤٨ عضوا إلى تقديم استقالة جماعية بعد أن وجدوا استحالة العمل في ظل هذه الأجواء بسبب عدم رغبة المسئولين في تحمل أي نوع من المشاركة مهما كانت هذه المشاركة محدودة. وانتقدت صحيفة «صدى الإيمان» الذين يقفون عائقا أمام الشعب في إصلاح الوضع الإداري. [٩٥]

بعد ذلك طالب النادي بإجراء انتخابات عامة لتشكيل مجلس موحد يشرف على جميع أمور البلاد

الداخلية، وليس مجالس لدوائر محدودة. وقام النادي مع الأندية الثقافية الأخرى بجمع التواقيع على عريضة موقعة من المواطنين تطالب بمجلس موحد. وكان الإقبال كبيرا على التوقيع، وتم تقديم العريضة للحاكم عن طريق وفد يمثل الأندية الكويتية برئاسة الدكتور أحمد الخطيب، ولم تعط هذه الحركة أية نتيجة. فعوضا عن تنفيذ هذا المطلب، أقدم الحاكم على تشكيل «الهيئة التنفيذية العليا» المكونة من عدد من أفراد الأسرة الحاكمة، التي أنيط بها صلاحيات إدارة جميع شؤون البلاد وتكون مسئولة أمام الحاكم عن أعمالها. وعلى أثر هذا دعا النادي الشعب إلى استلام مقدراته عن طريق انتخاب مجلس تأسيسي لوضع دستور للبلاد.(٩٦) وتم توجيه نداء للمواطنين تم نشره في صحيفة «صدى الإيمان» يدعوهم فيه للاجتماع لانتخاب «الهيئة التنظيمية الأهلية» التي سوف تعمل على تحقيق المطالب التالية(٩٧)

١- إصلاح أوضاع الدوائر وتحديد اختصاصاتها ومنع التضارب بينها.

٢- الإشراف على وضع دستور عام للبلاد.

٣- وضع قانون للجنايات لتكون الأحكام مستندة على أمور قانونية واضحة وليس على حسب اجتهاد شخص واحد.

٤- تطبيق العدالة الاجتماعية.

٥- وضع قانون للانتخاب من خلال إحصاء للسكان من أجل تحديد من لهم حق الترشيح والانتخاب.

في ٣٠ مايو١٩٥٥ دعا النادي مع بقية الأندية الثقافية إلى اجتماع عام في مسجد السوق لانتخاب ٢٧ شخصا كأعضاء في «الهيئة التنظيمية الأهلية»، التي من مهامها التحضير للدستور وإجراء انتخابات المجلس التشريعي. وتخوفت السلطة من هذه الدعوة وبعثت وفدا مكونا من مدير إدارة المعارف الأستاذ عبدالعزيز حسين، ورئيس قسم الشؤون الاجتماعية حمد الرجيب للاجتماع مع ممثلي الأندية وإبلاغهم عزم قوات الأمن على فض التجمع بالقوة مما سوف يؤدي إلى خسارة في الأرواح، ولم تنجح هذه المفاوضات التي على أثرها أقدمت السلطة على إغلاق مسجد السوق ومنع عقد الاجتماع بالقوة. وترافق ذلك مع إقدام السلطة على إغلاق جميع الصحف والمجلات وسحب امتيازاتها تحت ذريعة قانون الصحافة الجديد، الذي يمنع الجمع بين الوظيفة الحكومية والعمل في الصحافة.(٩٨) واعتبرت الحكومة البريطانية تشكيل «الهيئة التنظيمية الأهلية» شبيه بـ«الهيئة التنفيذية العليا» في البحرين التي تزعمت المعارضة السياسية هناك، وإن الشباب الكويتي المتعلم يرى في أحداث البحرين مثالا جيدا لمحاولات إصلاح نظام الحكم في الكويت.(٩٩) ونتيجة للضغط الذي مارسته الأندية الثقافية في إفشال «اللجنة التنفيذية العليا» من خلال الحملة التي تزعمها «النادي الثقافي القومي»، عاد الحاكم في عام١٩٥٧ وطرح تكوين مجلس مكون من ٥٦ عضواً يوزعون على دوائر البلدية والصحة والأوقاف والمعارف ومجلس الإنشاء، وأسفرت هذه الانتخابات، التي شارك فيها عدد محدود من المواطنين الذين بلغ عددهم ١٥٠٠ مواطن، عن فوز عدد من قياديي «النادي الثقافي القومي» والأندية الثقافية الأخرى. وأصرت السلطة تبعا لذلك على استبعاد بعض هؤلاء مثل الدكتور أحمد الخطيب وعبدالرزاق خالد الزيد وجاسم القطامي واستبدالهم بثلاثة آخرين من الموالين لخط السلطة ممن سقطوا في الانتخابات. وعلى اثر هذا عقد الأعضاء المنتخبون الـ٥٦ اجتماعا في إحدى دور السينما أعلنوا فيه رفضهم لموقف السلطة. وهو الأمر الذي أدى إلى الإعلان عن حل المجالس المنتخبة وتشكيل «المجلس الأعلى» الذي اقتصرت عضويته على أبناء الأسرة الحاكمة.(١٠٠)

الخاتمة

من استعراض الدور الهام الذي قام به «النادي الثقافي القومي» في مختلف القضايا العربية والكويتية، منذ لحظة إنشائه ١٩٥٢ حتى عام١٩٥٩، يتبين لنا مدى الأثر الفعال الذي أسهم به النادي في تنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي. وقد كان من المتيسر له التوسع في هذا الدور التنموي لولا إغلاقه منعا له ولأعضائه من الانتشار واستقطاب الشارع الكويتي للقضايا العربية والديمقراطية. وبذلك يكون عام١٩٥٩ هو عام توقف جميع الأنشطة السياسية والاجتماعية لكافة المؤسسات الشعبية.

وفي ظل غياب الأحزاب السياسية، لعبت الأندية الثقافية دورا رئيسيا وهاما في تنمية الثقافة السياسية في المجتمع الكويتي. ومن أبرز هذه الأندية «النادي الثقافي القومي»، الذي اتخذت منه «حركة القوميين العرب» مركز استقطاب سياسي لنشر أيديولوجيتها القومية بين أفراد المجتمع الكويتي. واستطاع النادي أن يستقطب مجموعة كبيرة من الشباب الذين ينتمون إلى مختلف الفئات الاجتماعية القاطنة في مدينة الكويت.

شهد «النادي الثقافي القومي» نشاطا بارزا على امتداد مسيرته من خلال تبنيه للقضايا القومية والديمقراطية. حيث ساهم مساهمة كبيرة في تطور الوعي السياسي والديمقراطي لدى أبناء الكويت عن طريق المحاضرات والندوات، أو عن طريق التجمعات الشعبية، أو عن طريق صحافة النادي، التي لعبت دورا كبيرا في تنمية الوعي القومي لدى أفراد المجتمع الكويتي. و كان محور هذه المحاضرات والندوات والتجمعات الشعبية، التي لاقت استجابة شعبية كبيرة، الدعوة إلى وحدة الأمة العربية وتحرير فلسطين من الحركة الصهيونية. كما لعب النادي دورا كبيرا في محاربة الوجود البريطاني في الكويت، عندما طالب بإلغاء اتفاقية الحماية١٨٩٩، وتصفية المصالح البريطانية في الكويت.

ومن ضمن الشعارات القومية التي رفعها «النادي الثقافي القومي» التصدي للهجرة الإيرانية التي اعتبرها خطرا كبيرا يهدد عروبة الكويت وبقية مناطق الخليج العربي ومناشدة السلطة السياسية وضع حد لهذه الهجرة الغير مشروعة.

لقد كان العداء للشيوعية واعتبارها أحد الأخطار الرئيسية التي تهدد النضال القومي العربي سمة بارزة من سمات التبشير السياسي الذي مارسه «النادي الثقافي القومي» على امتداد مسيرته في الخمسينيات من هذا القرن، الأمر الذي أدى إلى تأزم العلاقات بين القوى السياسية في الكويت وخدمة السياسة الغربية في المنطقة.

وساهم «النادي الثقافي القومي» في تطور الوعي في القضايا الديمقراطية. حيث سعى النادي إلى إصلاح النظام السياسي في الكويت عن طريق المطالبة بإشراك الشعب الكويتي في إدارة للبلاد عن طريق إقامة مجلس تشريعي منتخب وسن دستور البلاد.

أمام هذا الدور النشط الذي لعبه «النادي الثقافي القومي» في مساهمته في تطور الوعي السياسي بين أبناء المجتمع الكويتي، والذي بدأ يشكل مصدر تهديد وتحد لهيبة السلطة، لم يكن هناك مفر من إغلاق «النادي الثقافي القومي» وكافة الأندية الثقافية والرياضية والروابط الشعبية ومصادرة كافة الحريات العامة فتم تعطيل الصحافة واعتقال قياديي «النادي الثقافي القومي»، ولم تتغير هذه السياسة المناهضة للديمقراطية إلا بعد استقلال الكويت عن بريطانيا عام١٩٦١.

الهوامش

(١) يعقوب الحمد، ماذا نريد من حكومة الكويت، (القاهرة: منشورات مجلة البعثة، ١٩٥٣)، ص١٢٨.
(٢) صالح شهاب، تاريخ التعليم في الكويت والخليج أيام زمان، الجزء الأول، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤)، ص٦٥-٦٦. خالد العدساني، تاريخ الحركة الفكرية في الكويت، سجل كويت اليوم ١٩٥٦، ص١٤.
(٣) خالد سعود الزيد، أدباء الكويت في قرنين، الجزء الأول، (الكويت: المطبعة العصرية، ١٩٦٧)، ص٩٤. عبد الفتاح المليجي، الصحافة وروادها في الكويت: عبدالعزيز الرشيد وثلاث مجلات، (الكويت: شركة كاظمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢)، ص١٩٥.
- لمزيد من الاطلاع حول سيرة عبدالعزيز الرشيد انظر: يعقوب يوسف الحجي، الشيخ عبد العزيز الرشيد: سيرة حياته، (الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية، ١٩٩٣).
(٤) أحمد السقاف، تطور الوعي القومي في الكويت، (الكويت: رابطة الأدباء في الكويت، ١٩٨٣)، ص٣٨ مجلة البعثة، العدد الأول، القاهرة، ١٩٤٩.
(٥) روز ماري سعيد زحلان، «الخليج والمشكلة الفلسطينية ١٩٣٦-١٩٤٨»، مجلة المستقبل العربي، العدد السادس والعشرون، بيروت، إبريل ١٩٨١. ص٨-١١. أكرم زعيتر، الحركة الوطنية الفلسطينية ١٩٣٥-١٩٣٩، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٠).
(٦) خالد العدساني، مصدر سبق ذكره، ص١٦.
(٧) مقابلة مع الشيخ عبدالله الجابر الصباح، مجلة الكويت، الكويت، ١٦/ ٤/ ١٩٧٣.
(٨) إبراهيم عبدالله غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي الكويت والبحرين: دراسة نقدية تحليلية، (بغداد: منشورات مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة، ١٩٨٩)، ص٧٤.
(٩) للوقوف على كامل تفاصيل الأحداث المتعلقة بحركة الإصلاح السياسي التي تزعمتها الكتلة الوطنية عام ١٩٣٨ انظر:
- خالد العدساني، مذكرات مكتوبة على الآلة الكاتبة غير منشورة.
- خالد العدساني، نصف عام للحكم النيابي في الكويت، (بيروت: دار الكشاف، ١٩٤٧).
- نجاة عبدالقادر الجاسم، التطور السياسي والاقتصادي للكويت بين الحربين ١٩١٤-١٩٣٩، (القاهرة: المطبعة الفنية، ١٩٧٣).
- Dickson, H.R.P. Private Papers, Unpublished, Middle East Centre, St. Antony's College. Oxford University.
(١٠) القانون الأساسي لكتلة الشباب الوطني، (البصرة: مطبعة الفيحاء، ١٩٣٨)، ص١-١٤. عبد الله الحاتم، من هنا بدأت الكويت، (الكويت: دار القبس، ١٩٨٠)، ص١٦٨. فلاح عبدالله المديرس، ملامح أولية حول نشأة التجمعات والتنظيمات السياسية في الكويت (١٩٣٨-١٩٧٥)، (الكويت: دار قرطاس للنشر والتوزيع، ١٩٩٤)، ص١١-١٢.
(١١) هذه المعلومات حول التجمعات الطلابية في كل من القاهرة وبيروت والكويت أخذت من أوراق الدكتور أحمد الخطيب مكتوبة بخط اليد غير منشورة.
(١٢) المصدر السابق.
(١٣) المصدر السابق.
(١٤) المصدر السابق.
(١٥) المصدر السابق.
(١٦) مقابلة مع الدكتور أحمد الخطيب أجراها برنامج شبكة التلفزيون ونشرت في جريدة الوطن، الكويت، ٢٤/ ٤/ ١٩٨٤.
(١٧) مقابلة مع عبدالرزاق أمان، الكويت، ١٩/ ٥/ ١٩٨٣.
(١٨) القانون الأساسي للنادي الأهلي، الكويت، ١٩٥٢.
(١٩) عبدالرزاق أمان، مقابلة سبقت الإشارة إليها.
(٢٠) ولد الدكتور أحمد الخطيب في عام ١٩٢٧ وهو ينتمي إلى عائلة من الطبقة الوسطى وقضى أيام شبابه في حي الدهله وهو من الأحياء الفقيرة، وتلقى دراسته الابتدائية في المدرسة الأحمدية وتزامن وجوده في المدرسة مع وصول البعثة التعليمية من فلسطين والتي بدأت تؤثر على الطلبة الدراسين فقد كان هؤلاء المدرسون يشرحون الوضع المتأزم في فلسطين بين الحركة الصهيونية والاستعمار البريطاني من جهة والشعب الفلسطيني من جهة أخرى. في عام ١٩٤٢ التحق الخطيب في الجامعة الأمريكية في بيروت من أجل دراسة الطب وهناك تعرف على الحركات القومية وتأثر بما جرى للشعب الفلسطيني من تشريد واحتلال لأراضيهم من قبل الحركة الصهيونية وإعلان دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ ومنذ ذلك التاريخ بدأ ينشط سياسيا، كان الخطيب أحد قياديي «جمعية العروة الوثقى» التي سيطر عليها الطلبة القوميون الدراسون في الجامعة الأمريكية وتعرض الخطيب أثناء الدراسة للفصل من الجامعة الأمريكية بسبب مشاركته في المظاهرات التي قامت في بيروت ضد التدخل الأمريكي في منطقة الشرق الأوسط. وبعد عودته إلى الكويت في عام ١٩٥٢ عمل في المستشفى الأميري وفي عام ١٩٥٧ قدم استقالته من العمل على اثر خلافه مع الشيخ فهد السالم الصباح رئيس دائرة الصحة العامة في ذلك الوقت، حيث أصدرت دائرة الصحة العامة تعميما بطرد العاملين في الدائرة إذا ما مارسوا عملا سياسيا. بعد ذلك افتتح الخطيب عيادة خاصة في منطقة الصالحية والتي تقع في الجزء الغربي من مدينة الكويت.
(٢١) النظام الداخلي للنادي الثقافي القومي، الكويت، ١٩٥٢.
(٢٢) المصدر السابق.

(٢٣) رسالة مطبوعة على الآلة الكاتبة من الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى مجلس إدارة النادي الثقافي القومي، ٧/ ٦/ ١٩٥٣ .
(٢٤) تعميم من رئيس الأمن العام الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى الأندية الثقافية والرياضية في الكويت، ١٠/ ١٢/ ١٩٥٣ .
(٢٥) مجلة الرائد، الكويت، مارس ١٩٥٢ .
(٢٦) مجلة الرائد، الكويت، يونيو ١٩٥٢ .
(٢٧) قانون نادي المعلمين، مطبعة الكويت، الكويت، ١٩٥١ .
(٢٨) محمد مساعد الصالح وسامي المنيس «تطور الصحافة الكويتية»، محاضرة ألقيت في رابطة الاجتماعيين، الكويت، ٢٩/ ٣/ ١٩٨٢ .
(٢٩) Voice of the Arabs, 9Dec. 1956, SWB, Pt. IV, D.S, No.120, 11Dec. 1956, P.4.
(٣٠) محاضر اجتماع لجنة الأندية الكويتية ١٤/ ٨/ ١٩٥٦ . ١٩/ ١١/ ١٩٥٦ .
(٣١) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٤/ ٨/ ١٩٥٦ .
(٣٢) محاضر اجتماع لجنة الأندية الكويتية، ١٤/ ٨/ ١٩٥٦ . F.O 371/ 20557/109516- Confidential Political Agency KuWait, 27Aug, 1956.
(٣٣) مذكرة من لجنة الأندية الكويتية إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح احتجاجا على قمع المظاهرات من قبل قوات الأمن، ١٩٥٦ .
(٣٤) Voice of the Arabs, 17Aug. 1956, SWB, Pt. IV, D.S, No.23, 20Aug. 1956, P.4.
(٣٥) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٩٥٦ .
(٣٦) بيان هام من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦ .
(٣٧) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦ .
(٣٨) بيان من لجنة الأندية الكويتية بإعلان المقاطعة الاقتصادية للدول الغربية التي شاركت بالعدوان الثلاثي على مصر، ١٩٥٦ .
(٣٩) لجنة الأندية الكويتية، الجلسة الثانية للجنة المركزية لجمع التبرعات لمصر، نادي المعلمين، ٦/ ١١/ ١٩٥٦ .
(٤٠) جريدة الأهرام، القاهرة، ٣٠/ ١١/ ١٩٥٦ .
(٤١) جريدة النهار، بيروت، ١٩/ ٩/ ١٩٥٦ .
(٤٢) جريدة الأهرام، القاهرة، ٣٠/ ١١/ ١٩٥٦ . يوسف شهاب، رجال في تاريخ الكويت، الجزء الأول، (الكويت: مطابع دار القبس، ١٩٨٤)، ص٥١-٥٢ .
(٤٣) F.O. 371/ 120557/ 109516 - Confidential Political Agency Kuwait, 23 Dec. 1956.
(٤٤) بيان لجنة الأندية الكويتية بشأن تنظيم عملية التطوع في الجيش المصري، ١٩٥٦ .
(٤٥) Voice of The Arabs, 9 Des. 1956, SWB, Pt. IV, D. S, No.120,11/ Dec. 1956, P.4. An Interview with Abd al-Mohsin Al Rashid, The Secretary of The Volunteers Committee in Kuwait, Voice of the Arabs, 10 Dec. 1956, SWB, Pt. IV, D. S, No.121, 12 Dec. 1956, P.2.F.O. 371/120557/109516 - Confidential Political Agency Kuwait, 26 Nov. 1956.
(٤٦) F.O. 371/120557/109516 - confidential Political Agency Kuwait, 28 Nvo 1956 F.O 371/120557/109516, Top Secret From Bahrain to F.O, 1Nov. 1956.
- مقابلة مع جاسم القطامي، الكويت، ٢٠/ ٥/ ١٩٨٣ . جريدة الأهرام، ٣٠/ ١١/ ١٩٥٦، القاهرة.
(٤٦) نداء لجنة الأندية الكويتية بشأن إنهاء الإضراب العام، ١٤/ ١١/ ١٩٥٦ .
(٤٧) الفجر، ٩/ ٧/ ١٩٥٨، الكويت.
(٤٨) صدى الإيمان، ٢٣/ ٤/ ١٩٥٥، الكويت. الفجر، ٢/ ١٢/ ١٩٥٨، الكويت.
(٤٩) مذكرة من النادي الثقافي القومي إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح، ١٥/ يناير ١٩٥٧ .
(٥٠) صدى الإيمان، ٤/ ٦/ ١٩٥٥ الكويت، ١/ ٤/ ١٩٥٥ .
Financial Times, 5/ Feb. 1954.
(٥١) Manchester Guardian, 23/ July 1958, Manchestter.
(٥٢) New York Times, 10/ May 1956, New York.
(٥٣) Dickson, H.R.P, Kuwait and her Neighbours, (London, George Allen & Unwin, 1956), PP.575-576.
(٥٤) Christian Science Monitor June1958, Philadelphia.
(٥٥) نداء من لجنة الأندية الكويتية تأييدا للثورة الجزائرية، ١٢/ ١١/ ١٩٥٧ .
(٥٦) الفجر، ٢١/ ١٠/ ١٩٥٨، الكويت. ٢٧/ ٥/ ١٩٥٨، الجريدة الرسمية الكويت اليوم، ٤/ ٥/ ١٩٥٨ الكويت. ٣/ ١١/ ١٩٥٨. جريدة صدى الإيمان، ١٨/ ٨/ ١٩٥٥، الكويت. F.O. 371/ 120557/ 109516, political Agency Kuwait to f.o., 28 Nov. 1956.
(٥٧) صدى الإيمان، ١٥/ ١١/ ١٩٥٧، الكويت.
(٥٨) صدى الإيمان، ٨/ ٤/ ١٩٥٥، الكويت.
(٥٩) صدى الإيمان، ٢٠/ ٥/ ١٩٥٥، الكويت.
(٦٠) برنامج لجنة كل مواطن خفير، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٧، ص١ .
(٦١) صدى الإيمان، ١٤/ ١٢/ ١٩٥٧، الكويت. ٦/ ٥/ ١٩٥٥ . ١١/ ١١/ ١٩٥٧، الفجر، ٢١/ ١٠/ ١٩٥٨، الكويت. الجريدة الرسمية الكويت اليوم، ٤/ ١٢/ ١٩٥٦، الكويت. الشعب، ١٢/ ١٢/ ١٩٥٧، الكويت.

(٦٢) «لا انحراف إلى اليمين ولا انحراف إلى اليسار»، النادي الثقافي القومي، ٢٥/ ١٢/ ١٩٨٥، الكويت.

(٦٣) The Daily Telegraph, 10/ May 1959, London. 16/ May 1959.

(٦٤) الفجر، ١٤/ ١/ ١٩٥٩، الكويت.

(٦٥) الفجر، ٢٠/ ١/ ١٩٥٩، الكويت. لمزيد من الاطلاع حول كتابات عبدالله أحمد حسين المعادية للشيوعية انظر:

- الفجر، ١٤/١/١٩٥٩، الكويت. ١٤/١/١٩٥٩. ١٣/١٢/١٩٥٨. ١٤/١٠/١٩٥٨. ٢٠/٩/١٩٥٨. ٥/٨/١٩٥٨. ١٩/١٢/١٩٥٨.

(٦٦) لمزيد من الاطلاع حول الكتيبات المعادية للشيوعية التي روجها «النادي الثقافي القومي» في الكويت انظر على سبيل المثال:

- حركة القوميين العرب، موقفكم المعروف خلال الأزمة السوفيتية الناصرية في ١٩٥٩.
- حركة القوميين العرب، دعونا نناضل ضد الشيوعية، (د. ت).
- حركة القوميين العرب، العراق وأعداء الوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
- حركة القوميين العرب، لنتحد لتحطيم الخطر الشيوعي، (بغداد: ١٩٥٩).
- حركة القوميين العرب، الوحدة طريقنا، (بغداد: ١٩٥٨).
- حركة القوميين العرب، أيها الشيوعيون أين إيمانكم بالوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
- حركة القوميين العرب، الوحدة ثورة ومسئولية، (بيروت: ١٩٥٩).

(٦٧) F. 0.371/98253 British policy in the middle East, 11 July 1952

(٦٨) الدكتور أحمد الخطيب، «نحن وإيران» مجلة الإيمان، الكويت، العدد الخامس، أيار ١٩٥٣.

(٦٩) الفجر، ١٩/ ١٢/ ١٩٥٨. الكويت.

(٧٠) الفجر، ٢٩/ ٨/ ١٩٥٨، الكويت.

(٧١) النادي الثقافي القومي، «رؤى نقدمها للمسئولين بمناسبة الإحصاء الأخير» مذكرة تقدم بها النادي الثقافي القومي للحكومة الكويتية، الكويت (د. ت)، ص٦.

(٧٢) نفس المصدر السابق، ص٧.

(٧٣) بيان للنادي الثقافي القومي، بشأن انضمام الكويت إلى عضوية الجمهورية العربية المتحدة، الكويت، ١٩٥٩.

(٧٤) محاضر اجتماع اتحاد الأندية الكويتية، ٣١/ ١/ ١٩٥٨، ص١. القانون الأساسي لاتحاد الأندية الكويتية، ١٩٥٨، ص١.

(٧٥) Voice Of the Arabs, 12 Jan. 1959, SWB, Pt. IV, D.S. No. 753, 13 Jan. 1959, P.3.

(٧٦) تعميم للأندية الكويتية صادر عن دائرة الشئون الاجتماعية منشور في الجريدة الرسمية الكويت اليوم في ٨/ ٢/ ١٩٥٩.

(٧٧) ANA, 10 Feb. 1959, SWB, Pt. IV, D.S., No. 779, 12 Feb, 1959, P.9.

(٧٨) Financial Times, 11 Feb. 1959, London. The Times, 11 Feb. 1959. London.

(٧٩) خطاب الشيخ عبدالله السالم الصباح منشور في الجريدة الرسمية الكويت اليوم، ٨/ ٢/ ١٩٥٩.

(٨٠) صدى الإيمان، الكويت، ٢٢/ ٤/ ١٩٥٥.

(٨١) صدى الإيمان، الكويت، ١١/ ٣/ ١٩٥٥ - ١١/ ٦/ ١٩٥٥.

(٨٢) قانون صندوق التوفير لسواقي التاكسي: أهدافه وشروطه، ١٩٥٤. بلال خلف، حول تاريخ الحركة النقابية في الكويت، بحث غير منشور، (د. ت)، مطبوع على الآلة الكاتبة.

- مقابلة مع حسين اليوحه أحد مؤسسي نقابة البلدية والإطفاء العام، عضو المجلس التنفيذي للاتحاد العام لعمال الكويت، منشورة في «مجلة العامل» العدد١٨٣، أكتوبر١٩٨٤.

- F.O. 371/ 114773 Confidential 2183/5/55 From Political Agency Kuwait, To British Residency, Bahrain, 16 May 1955.

- مقابلة مع حسين اليوحه، الكويت، ١٥/ ٦/ ١٩٨٦.

(٨٣) صدى الإيمان، الكويت، ١١/ ٦/ ١٩٥٥.

(٨٤) F.O. 371/ 114773 Confidential 2183 /5/55 From Political Agency Kuwait, to British Residency, Bahrain, 16 May 1955.

(٨٥) محمد مسعود العجمي، الحركة العمالية والنقابية في الكويت، (الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢) ص٦٧-٦٨.

(٨٦) القانون الأساسي لصندوق التوفير لموظفي حكومة الكويت، ٥/ ١/ ١٩٥٧. الفجر، ٢/ ١٢/ ١٩٥٨.

(٨٧) بيان صادر عن صندوق التوفير لموظفي حكومة الكويت واتحاد الأندية الكويتية والرابطة الكويتية والرابطة الأدبية واتحاد بعثات طلبة الكويت في القاهرة، الكويت، ١٩٥٩.

(٨٨) محضر اجتماع الجمعية العمومية للرابطة الأدبية، ١٠/ ٥/ ١٩٥٨.

(٨٩) القانون الأساسي للرابطة الأدبية، ١٩/ ٥/ ١٩٥٨، ص٢.

(٩٠) نفس المصدر السابق.

(٩١) القانون الأساسي للرابطة الكويتية، ١٦/ ٨/ ١٩٥٨، ص٣.

(٩٢) البيان التأسيسي للرابطة الكويتية، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٨.

(٩٣) بيان الرابطة الكويتية بشأن انضمام الكويت إلى جامعة الدول العربية، ١٩٥٨ .
(٩٤) ملحق الإيمان، الكويت، ١٩٥٣ .
(٩٥) صدى الإيمان، الكويت، ٢٥/ ٣/ ١٩٥٥ .
(٩٦) صدى الإيمان، الكويت، ١٨/ ٢/ ١٩٥٥ . ٢٥/ ٢/ ١٩٥٥ . ٢٠/ ٥/ ١٩٥٥ .
(٩٧) صدى الإيمان، الكويت، ٢٥/ ٢/ ١٩٥٥ .
(٩٨) صدى الإيمان، الكويت، ٢٧/ ٢/ ١٩٥٥ .
(٩٩) F.O. 371/ 114588, confidential 10112/17/55 From the Political Agency Kuwait 15 Aug. 1955, to F.O, London.
- F.O 371/114588, confidential 10112/17/55 From the Political Agency Kuwait 7June 1955, British Residency Bahrain.
(١٠٠) محاضر فرز الأصوات للمجالس الإدارية، ٢٨/ ٢/ ١٩٥٨ . الفجر، الكويت، ٢٢/ ٩/ ١٩٥٨ . مجلة الارشاد، الكويت، إبريل١٩٥٨ .

مصادر الدراسة

١ - المصادر العربية

أولا: الكتب

(١) يعقوب الحمد، ماذا نريد من حكومة الكويت، (القاهرة: منشورات مجلة البعثة، ١٩٥٣).
(٢) صالح شهاب، تاريخ التعليم في الكويت والخليج أيام زمان، الجزء الأول، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤).
(٣) خالد سعود الزيد، أدباء الكويت في قرنين، الجزء الأول، (الكويت: المطبعة العصرية، ١٩٦٧).
(٤) عبدالفتاح المليجي، الصحافة وروادها في الكويت: عبدالعزيز الرشيد وثلاث مجلات، (الكويت: شركة كاظمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢).
(٥) يعقوب يوسف الحجي، الشيخ عبدالعزيز الرشيد: سيرة حياته، (الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية، ١٩٩٣).
(٦) أحمد السقاف، تطور الوعي القومي في الكويت، (الكويت: رابطة الأدباء في الكويت، ١٩٨٣).
(٧) أكرم زعيتر، الحركة الوطنية الفلسطينية ١٩٥٣-١٩٣٩، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٠).
(٨) إبراهيم عبدالله غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي الكويت والبحرين: دراسات نقدية تحليلية، (بغداد: منشورات مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة، ١٩٨٩).
(٩) خالد العدساني، نصف عام من للحكم النيابي في الكويت، (بيروت: دار الكشاف، ١٩٤٧).
(١٠) نجاة عبدالقادر الجاسم، التطور السياسي والاقتصادي للكويت بين الحربين ١٩١٤-١٩٣٩، (القاهرة: المطبعة الفنية، ١٩٧٣).
(١١) القانون الأساسي لكتلة الشباب الوطني، (البصرة: مطبعة الفيحاء، ١٩٣٨).
(١٢) عبدالله الحاتم، من هنا بدأت الكويت، (الكويت، دار القبس، ١٩٨٠).
(١٣) فلاح عبدالله المديرس، ملامح أولية حول نشأة التجمعات والتنظيمات السياسية في الكويت (١٩٣٨-١٩٧٥)، (الكويت: دار قرطاس للنشر والتوزيع، ١٩٩٤).
(١٤) القانون الأساسي للنادي الأهلي، الكويت، ١٩٥٢ .
(١٥) النظام الداخلي للنادي الثقافي القومي، الكويت، ١٩٥٢ .
(١٦) قانون نادي المعلمين، مطبعة الكويت، الكويت، ١٩٥١ .
(١٧) يوسف شهاب، رجال في تاريخ الكويت، الجزء الأول، (الكويت: مطابع دار القبس، ١٩٨٤).
(١٨) حركة القوميين العرب، موقفكم المعروف خلال الأزمة السوفيتية الناصرية في ١٩٥٩ .
(١٨) حركة القوميين العرب، دعونا نناضل ضد الشيوعية، (د. ت).
(١٩) حركة القوميين العرب، العراق وأعداء الوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
(٢٠) حركة القوميين العرب، لنتحد لتحطيم الشيوعي، (بغداد: ١٩٥٩).
(٢١) حركة القوميين العرب، الوحدة طريقنا، (بغداد: ١٩٥٨).
(٢٢) حركة القوميين العرب، أيها الشيوعيون أين إيمانكم بالوحدة، (بغداد: ١٩٥٩).
(٢٣) حركة القوميين العرب، الوحدة ثورة ومسئولية، (بيروت: ١٩٥٩).
(٢٤) محمد مسعود العجمي، الحركة العمالية والنقابية في الكويت، (الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢).
(٢٥) القانون الأساسي لصندوق التوفير لموظفي حكومة الكويت، ٥/ ١/ ١٩٥٧ .
(٢٦) القانون الأساسي للرابطة الأدبية، ١٩/ ٥/ ١٩٥٨

(٢٧) القانون الأساسي للرابطة الكويتية، ١٦/٨/١٩٥٨ .
(٢٨) القانون الأساسي لاتحاد الأندية الكويتية، ١٩٥٨ .
(٢٩) قانون صندوق التوفير لسواقي التاكسي : أهدافه وشروطه، ١٩٥٤ .

ثانيا : الدوريات

(١) روز ماري سعيد زحلان، «الخليج والمشكلة الفلسطينية ١٩٣٦-١٩٤٨»، مجلة المستقبل العربي، العدد السادس والعشرون، بيروت، إبريل ١٩٨١ .
(٢) الدكتور أحمد الخطيب، «نحن وإيران» ، مجلة الإيمان، الكويت، العدد الخامس، أيار ١٩٥٣ .

ثالثا : تعاميم ومنشورات ومذكرات ومحاضرات

(١) رسالة مطبوعة على الآلة الكاتبة من الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى مجلس إدارة النادي الثقافي القومي، ٧/ ٦/ ١٩٥٣ .
(٢) تعميم من رئيس الأمن العام الشيخ عبدالله المبارك الصباح إلى الأندية الثقافية والرياضية في الكويت، ١٠/ ١٢/ ١٩٥٣ .
(٣) محمد مساعد الصالح وسامي المنيس «تطور الصحافة الكويتية»، محاضرة ألقيت في رابطة الاجتماعيين، الكويت، ٢٩/ ٣/ ١٩٨٢ .
(٤) محاضر اجتماع لجنة الأندية الكويتية ١٤/٨/١٩٥٦ . ١٩/١١/١٩٥٦ .
(٥) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٤/٨/١٩٥٦ .
(٦) محاضر اجتماع لجنة الأندية الكويتية، ١٤/٨/١٩٥٦ .
(٧) مذكرة من لجنة الأندية الكويتية إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح احتجاجا على قمع المظاهرات من قبل قوات الأمن، ١٩٥٦ .
(٨) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى الشعب العربي في الكويت، ١٩٥٦ .
(٩) بيان هام من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦ .
(١٠) نداء من لجنة الأندية الكويتية إلى أفراد الشعب الكويتي، ١٩٥٦ .
(١١) بيان من لجنة الأندية الكويتية بإعلان المقاطعة الاقتصادية للدول الغربية التي شاركت بالعدوان الثلاثي على مصر، ١٩٥٦ .
(١٢) لجنة الأندية الكويتية، الجلسة الثانية للجنة المركزية لجمع التبرعات لمصر، نادي المعلمين، ٦/ ١١/ ١٩٥٦ .
(١٣) بيان لجنة الأندية الكويتية بشأن تنظيم عملية التطوع في الجيش المصري، ١٩٥٦ .
(١٤) نداء لجنة الأندية الكويتية بشأن إنهاء الإضراب العام، ١٤/ ١١/ ١٩٥٦ .
(١٥) مذكرة من النادي الثقافي القومي إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح، ١٥/ يناير، ١٩٥٧ .
(١٦) نداء من لجنة الأندية الكويتية تأييدا للثورة الجزائرية، ١٢/ ١١/ ١٩٥٧ .
(١٧) برنامج لجنة كل مواطن خفير، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٧ .
(١٨) «لا انحراف إلى اليمين ولا انحراف إلى اليسار»، النادي الثقافي القومي، ٢٥/ ١٢/ ١٩٨٥، الكويت .
(١٩) النادي الثقافي القومي، «رؤى تقدمها للمسئولين بمناسبة الإحصاء الأخير» مذكرة تقدم بها النادي الثقافي القومي للحكومة الكويتية، الكويت (د. ت) .
(٢٠) بيان للنادي الثقافي القومي، بشأن انضمام الكويت إلى عضوية الجمهورية العربية المتحدة، الكويت، ١٩٥٩ .
(٢١) محاضر اجتماع اتحاد الأندية الكويتية، ٣١/ ١/ ١٩٥٨ .
(٢٢) تعميم للأندية الكويتية صادر عن دائرة الشئون الاجتماعية منشور في الجريدة الرسمية الكويت اليوم في ٨/ ٢/ ١٩٥٩ .
(٢٣) خطاب الشيخ عبدالله السالم الصباح منشور في الجريدة الرسمية الكويت اليوم، ٨/ ٢/ ١٩٥٩ .
(٢٤) بلال خلف، حول تاريخ الحركة النقابية في الكويت، بحث غير منشور، (د. ت)، مطبوع على الآلة الكاتبة .
(٢٥) بيان صادر عن صندوق التوفير لموظفي حكومة الكويت واتحاد الأندية الكويتية والرابطة الكويتية والرابطة الأدبية واتحاد بعثات طلبة الكويت في القاهرة، الكويت، ١٩٥٩ .
(٢٦) محضر اجتماع الجمعية العمومية للرابطة الأدبية، ١٠/ ٥/ ١٩٥٨ .
(٢٧) البيان التأسيسي للرابطة الكويتية، مطبوع على الآلة الكاتبة، ١٩٥٨ .
(٢٨) بيان الرابطة الكويتية بشأن انضمام الكويت إلى جامعة الدول العربية، ١٩٥٨ .
(٢٩) محاضر فرز الأصوات للمجالس الإدارية، ٢٨/ ٢/ ١٩٥٨ .
(٣٠) خالد العدساني، مذكرات مكتوبة على الآلة الكاتبة غير منشورة .
(٣١) الدكتور أحمد الخطيب، أوراق خاصة مكتوبة بخط اليد غير منشورة .

رابعا : جرائد ومجلات

(١) مجلة الرائد، الكويت، مارس ١٩٥٢ . يونيو ١٩٥٢ .
(٢) جريدة الأهرام، القاهرة، ٣٠/ ١١/ ١٩٥٦ .

(٣) جريدة النهار، بيروت، ١٩٥٦/٩/١٩ .

(٤) الفجر، الكويت، ١٩٥٨/٧/٩ . ١٩٥٨/١٠/٢١ . ١٩٥٨/١٢/٢ . ١٩٥٨/٥/٢٧ . ١٩٥٨/١٠/١٤ . ١٩٥٨/٩/٢٠ . ١٩٥٨/٨/٥ . ١٩٥٨/١٢/١٣ . ١٩٥٨/١٢/١٩ . ١٩٥٨/٨/٢٩ . ١٩٥٨/٩/٢٢ . ١٩٥٨/١٢/٢ . ١٩٥٨/١/١٤ . ١٩٥٩/١/٢ .

(٥) صدى الإيمان، الكويت، ١٩٥٥/٤/٢٣ . ١٩٥٥/٦/٤ . ١٩٥٥/٤/١ . ١٩٥٥/٢/١٨ . ١٩٥٥/٢/٢٥ . ١٩٥٥/٥/٢٠ . ١٩٥٥/٥/٢٧ . ١٩٥٥/٣/٢٥ . ١٩٥٥/٣/١١ . ١٩٥٥/٤/٨ . ١٩٥٥/٤/٢٢ . ١٩٥٥/٥/٦ . ١٩٥٥/٥/٢٠ . ١٩٥٥/٦/١١ . ١٩٥٥/٨/١٨ . ١٩٥٧/١١/١٥ . ١٩٥٧/١٢/١٤ .

(٦) الكويت اليوم، الكويت، ١٩٥٨/٥/٤ . ١٩٥٨/١١/٣ . ١٩٥٦/١٢/٤ .

(٧) الشعب، الكويت، ١٩٥٧/١٢/١٢ .

(٨) مجلة الإرشاد، الكويت، ابريل ١٩٥٨ .

(٩) مجلة الكويت، الكويت، ١٩٧٣/٤/١٦ .

(١٠) جريدة الوطن، الكويت، ١٩٨٤/٤/٢٤ .

(١١) مجلة العامل، الكويت، العدد ١٨٣، أكتوبر، ١٩٨٤ .

خامسا : المقابلات

(١) مقابلة مع عبدالرزاق أمان، الكويت، ١٩٨٣/٥/١٩ .

(٢) مقابلة مع جاسم القطامي، الكويت، ١٩٨٣/٥/٢٠ .

(٣) مقابلة مع حسين اليوحه، الكويت، ١٩٨٦/٦/١٥ .

(٤) مقابلة مع يعقوب الحميضي، الكويت، ١٩٨٥/١/١٦ .

(٥) مقابلة مع سامي المنيس، الكويت، ١٩٨٣/٦/٢١ .

(٦) مقابلة مع الدكتور أحمد الخطيب، لندن، ١٩٨٥/٨/٢٨ .

(٧) مقابلة مع محمد قاسم السداح، الكويت، ١٩٨٣/٧/١ .

٢ - المصادر الأجنبية

1- Foreign Office files, United Kingdom.

2- The BBC Summary of World Broadcasts.

3- Dickson, H.R.P, Private Papers, Unpublished, Middle East Centre, St Antony's College. Oxford University.

4- Dickson, H.R.P, Kuwait and her Neighbours, (London, George Allen & Unwin, 1956), PP.575-576.

(5) Financial Times, 5/ Feb. 1954, London.

(6) Manchester Guardian, 23/ July 1958, Manchester.

(7) New York Times, 10/ May 1956, NewYork.

(8) Christian Science monitor June 1958, philadelphia.

(9) The Daily Telegraph, 10/ May 1959, London. 16/ May 1959.

(10) Finacila Times, 11 Feb. 1959, London.

(11) The Times, 11 Feb. 1959. London.

البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية

د. باقر النجار

مثلت المدينة كموضوع دراسة في العلوم الاجتماعية شيئاً أكبر من تخطيطها الفيزيقي وتنظيمها الخدماتي (كالخدمات التعليمية والصحية والأسواق وأجهزة الأمن . . إلخ) . إنها ـ أي المدينة ـ في واقع الأمر بناء أو تركيب معقد من الأنساق القيمية والثقافية . إنها وكما يقول روبرت بارك نسق من عادات وتقاليد واتجاهات ومواقف منظمة ، ومشاعر متلازمة مع هذه العادات تتناقل عبر هذه التقاليد[١] . . . فهي بناء على ذلك ليست مجرد ميكانيزم فيزيقي أو بناء مصطنع ، بل هي أمر متضمن في العمليات الحيوية التي يقوم بها الأفراد الذين تتكون منهم . . . إنها نتاج للطبيعة البشرية على وجه الخصوص[٢] حيث يعطي الناس الحياة المدنية معنى من خلال نسيج علاقاتهم الاجتماعية وتمايزهم الثقافي والاثني . بمعنى آخر ، إن المدينة كنسق اجتماعي ، رغم عدم تجانس أفرادها ديموغرافياً وثقافياً ، كانت وستبقى على الدوام الوعاء الذي تنصهر من خلاله الأعراق والشعوب والثقافات . فهي بهذا المعنى الأرض المولدة لذلك المجين البيولوجي والثقافي الجديد ، وهي كذلك ، وبخلاف المجاورات القديمة ، والقرى والبادية تدفع وربما تبرز وتشجع الفروقات الفردية . من هنا باتت إحدى أهم وظائفها عملية المزج بين الشعوب والثقافات المختلفة بسبب اختلافهم . وربما تبدو الفائدة العائدة للمجتمع من خلال هذا الاختلاف وليس بسبب التجانس والتشابه[٣] . ومن هنا جاءت الكثير من الدراسات التي عنت بظاهرة التحضر **Urbanization** لتؤكد على أنها عملية إنتاج اجتماعي **Social Production** لأشكال مكانية **Spatial form** أكثر منه تطور حضري[٤] .

وفي مناقشتنا للمدينة الخليجية فإنه لن يكون موضع اهتمامنا التنظيم والتقسيم الفيزيقي للمدينة الخليجية بقدر ما هو علاقة كل ذلك بالإنسان والمجتمع والثقافة وربما الهوية. وأحسب أن الأخيرة ـ أي الهوية ـ هي نتاج للأول أي الثقافة وتبني عليه. فالمسكن كنسق اجتماعي لم يكن كيانا جامدا في واقع الأمر بل إنه في الوقت الذي كان فيه متغيراً تابعاً لتغير الأحوال الاقتصادية والطبيعية فهو في الوقت نفسه، وبفعل تغيره كذلك، قد أعاد ويعيد رسم وربما إنتاج مصفوفة علاقاتنا الاجتماعية وفق منظومات متعددة. فالتغيرات اللاحقة لهندسة المكان هي تلك التغيرات المتعلقة بعلاقة الرجل بالمرأة وعلاقتهما بأطفالهم وعلاقة الأسر بعضها ببعض. . . وعلاقتهم بوحداتهم القرابية أو المرجعية كما هي التغيرات الحادثة في توزيع القوة في المجتمع والهيكل الطبقي. فتجربة بعض أقطار المنطقة كالكويت وقطر وأبو ظبي في نقل أحياء أو عائلات بكاملها لمناطق الإسكان الحديث قد أضعف من الترابط الاجتماعي لأفراد الوحدات القرابية المنقولة، رغم استمرار عامل القرابة والجيرة فيما بينهم. فهندسة المكان والعمران الجديد، بتضافره مع التغيرات المجتمعية الأخرى، قد أعاد ويعيد رسم نماذج العلاقات والتراتب الاجتماعي التقليدي لأفراد الوحدات القرابية التقليدية على أسس بدت في بعضها حداثية رغم استمرار أطرها التقليدية. . . إلخ. كما هي علاقة هؤلاء بالدولة من حيث إنهم عون لها أو عون لغيرها. ويصف أحد الباحثين العرب علاقة المسكن بالإنسان في مجتمع الخليج التقليدي بالقول:

> . . . فالبيت بالنسبة لإنسان المنطقة ليس مجرد
> مأوى. . . بل إنه يمثل المكان الذي طور فيه كل أفكاره
> وآماله التي تتعدى حدود الحاجة إلى مجرد سكن. . .
> إن الخليجي (وبفعل ذلك) يمقت العزلة حيث لا يحب
> أن يكون وحيداً. . . لذا عبر عن ذلك بمنزله ذي الفناء
> الواسع. . . كما جاء تداخل البيوت مع بعضها البعض
> معضد لنظام التساند والتعاضد (المعروف بنظام المنازعة)(٥).

ولقد وقفت طويلاً باحثاً في المدينة الخليجية. وتبين لي أننا ومن نواحي عدة، حتى داخل القطر الواحد، أمام أشكال عدة لهندسة المباني الخليجية، وبالتالي فنحن أمام تعدد في الأنساق الثقافية الفرعية، كما هي كذلك هندسة المكان والمباني تعبيراً عن درجة الترابط الاجتماعي وربما التوزيع الطبقي في المجتمع الخليجي كما أنها، أي هندسة المباني وتصاميمها تعبر كذلك عن مصفوفة من العلاقات التي لا يرتبط فيها المصمم Architect بذوق وحاجات العميل Client وحده، وإنما يدخل فيها كذلك رجل الأعمال من بائع الاسمنت والأخشاب، والبلاط، والأدوات الصحية، والكهربائي، وصانع الشبابيك والأبواب، والمقاول والعقاري. . . وغيرهم. بل إنها في بعض الحالات تتجاوزكل ذلك لتقترب كثيراً من مواصفات وحاجات المستثمر الدولي(٦). من هنا ذهب البعض في القول إلى أننا أمام مدن خليجية وليست مدينة خليجية. ثم ان المدينة في أساسها تعني ذلك التنوع والتعدد والتباعد والانغلاق، إلا أنه وفي الوقت ذاته فإن المجاورة والتماس والتنوع واللامكانية despatialization واللاخصوصية departicularization سمة من سمات المدينة ما بعد الحداثية postmodern city مقابل الانغلاق والنقاوة العرقية purity سمة من سمات المدينة ما قبل الحداثية.

وأحسب أنها كذلك سمة من سمات المدينة ما قبل التاريخ . فبداية التاريخ وليست نهايته تبدأ مع القبول بالتعدد والاختلاف القابل للانصهار واللانافي للخصوصية وليس التميز[٧] . والإعمار الجديد لا يقتصر فحسب على تغيرات المباني وهياكلها الداخلية والخارجية ، كما أنه لا يمكن أن يقتصر على تغيرات البنية الأساسية وإنما يمتد كذلك ليشمل التغيرات الحاصلة في البنية الطبقية للمجتمع من حيث فتح مجالات أوسع للصعود إلى الطبقات الوسطى ، وعدم حصره على المنتفعين اقتصادياً أو سياسياً . كما أنه يعني تغيراً في ثقافات الناس وربما يسبق ذلك تغيراً في ثقافة الدولة[٨] .

إن سمة التنوع في النسق الثقافي الخليجي ليست هي بالسمة الجديدة على مجتمع هو الآخر قد تشكل بفعل هذا التفاعل الثقافي بين عناصره المحلية والعناصر الوافدة عليه . وان هذا التنوع الاثني وبالتالي الثقافي لسكان المنطقة قد ساعد عبر تاريخ المنطقة الحديث على تشكل تراث ثقافي متنوع العناصر إلا أنه متميز في طبيعته عن المؤثرات الداخلة في تكوينه . أي بمعنى آخر أن تشكل النسق الثقافي قد ساهم فيه بالإضافة إلى الظروف الطبيعية والاقتصادية علاقة المنطقة بالمجتمعات المجاورة والمجتمعات الأخرى التي ارتبطت بها المنطقة تجاريا وثقافياً كالهند وشرق آسيا ، وكذلك ساهم في تكوينه نوعية الجماعات الداخلة في تكوينها[٩] . وانه من المهم القول هنا إن مجتمعات الخليج ، وبفعل مجاورتها للمجتمعات والثقافات الفارسية والهندية ، باتت أكثر المجتمعات العربية تأثراً بها . وربما قد ذهبت ، وبفعل عمليات الهجرة العمالية الأجنبية والاستخدام الواسع والمتعدد لها ، لتتأثر بالثقافات الآسيوية الجديدة : كالفلبينية والتايلندية وغيرها . وأحسب أننا في ذلك ، بتنا لا نختلف عن المجتمعات العربية الأخرى ، والتي رغم فائضها السكاني ، أصبحت من مستوردي العمل الآسيوي التقليدي كالأردن واليمن وربما مصر والشام . ولا أدري ، إذا ما كانت ثقافات الأتراك والطليان في مصر ، والتركمان والشيشان والشركس في بلاد الشام والأردن قد أضرت أو هددت بانتفاء الهوية في هذه المجتمعات أم أنها قد مثلت ثقافات فرعية أغنت enrich بوجودها الثقافة العامة في هذه المجتمعات . كما أنها مثلت ـ أي هذه الجماعات ـ وبالتحديد جماعات الشركس في الأردن ، جماعات عازلة Buffer group في علاقة الدولة بالمجتمع وتوازناته .

وفي منطقة الخليج ، فقد أثار الارتفاع الكبير في حجم العمل الأجنبي غير العربي ، الذي بات يشكل في بعض أقطار المنطقة أكثر من ٧٠٪ من الجسم السكاني العام ، وأصبح متفصلا في كل أوجه النشاط الاجتماعي والاقتصادي الكثير من المخاوف السياسية والثقافية وكذلك الاهتمام على الصعيد الرسمي كما هو الأهلي . وقد عبر أحد الكتاب العرب عن ذلك بالآتي :

«يؤدي الاعتماد المتزايد على العمالة الآسيوية وبأعداد
كبيرة نسبياً في هذه المجتمعات الخليجية التي تتصف
معظمها بالضآلة السكانية إلى إثارة مخاطر فقدان
هذه المجتمعات لهويتها وثقافتها ولغتها العربية . . »[١٠]

وتتفرع المدينة الخليجية إلى ثلاثة أنماط وأشكال من المدن الفرعية منقطعة الوصل عن بعضها البعض ، متباينة طبقياً من حيث ساكنيها كما هي متباينة في أنماط حياتها ومصفوفة علاقاتها الاجتماعية وأنماط هندستها

الداخلية والخارجية وهذه الأنماط هي :

(١) المجاورات القديمة Neighbourhoods (الأحياء الشعبية) .

(٢) عمارات وفلل سكن الأجانب .

(٣) أحياء وضواحي السكان المحليين . وتتميز المجاورات القديمة بمبانيها وبيوتها العربية القديمة كما هو بعمارات إسكان العمال الأجانب والمحلات التجارية . وقد أصبحت هذه الأحياء في غالبية ساكنيها من العمالة الآسيوية العازبة أو تلك الملحقة بأسرها وبعض العرب الذين قادهم تدني دخولهم للسكن في هذه المناطق من المصريين وغيرهم . ومازالت تضم هذه المناطق بعض السكان المحليين الذين منعتهم شحة إمكانياتهم المالية من الانتقال لمناطق الإسكان الجديدة، أو دفعتهم رابطة علاقاتهم الاجتماعية ومنافعهم للبقاء في هذه المناطق . وتتكون هذه المنطقة من الفئات الدنيا من العمل الأجنبي وربما بعض دنيا ـ الوسطى من ذوي الأجور المتدنية . إذ يتكدس العشرات منهم في غرف المنازل العربية القديمة التي تحول بعضها إلى شكل من أشكال «الخانات» القديمة التي كانت تحوي في العادة العابرين أو النازحين الجدد من الوافدين للمدينة[١١] . إنها مدينة وبفعل حجم إعادة البناء والتشييد فيها، تبدو بقايا أطرافها القديمة آيلة للانتفاء . . فبقايا أطلالها ينازعه العمران الجديد من عمارات سكنية ومحلات تجارية ومكاتب خدمات وهي في جلها قائمة على العمل المستورد . وتبدو بعض أزقة وأطراف هذه المجاورات أقرب إلى غيتو Ghetto الأقليات اليهودية في أوربا القرن الماضي . حيث تضم في الغالب العنصر الآسيوي من العمل المستورد أو أنه بالأحرى مغلقة عليه . إذ يقطن في الغالب أحد هذه البيوت جماعة اثنية معينة، كالبتان، أو البلوش، أو البشتو من الباكستانيين أو من الكيرليين من الهنود (نسبة إلى كيريلا) . وتتداخل في أوساط هذه الأحياء ثقافات شبه القارة الهندية مع بعضها البعض كالهندوسية والبوذية والمسلمة . ورغم طابع المسالمة الذي يبدو ظاهراً على السطح إلا أنه تكثر في أوساط هذه التجمعات وخصوصاً العازبة منها، وبفعل تردي أحوال المعيشة والعمل والإحباط، الجريمة والعنف والانتحار والجنس غير المشروع . وترتفع بين الفينة والأخرى شكاوى بقايا السكان المحليين من قاطني هذه الأحياء من الضوضاء، والسرقات، والاعتداءات بالضرب أو الاعتداءات الجنسية التي يتعرض لها أطفالهم على يد العمال الأجانب[١٢] .

وتختلف مجالات عمل الآسيويين من سكان هذه المناطق باختلاف انتماءاتهم العرقية حيث يعمل ما يسمى بالماليامين، وهم القادمون من كريلا، في الغالب، في مجالات العمل اليدوي في أعمال الصباغة والزخرفة المنزلية (أعمال الجبس وغيرها) وبائعي القطاعي في البقالات وملابس الأطفال والمطاعم . وهم في الغالب من أصحاب الأجور المتدنية، أو أنهم من المتوارين في إدارة أعمالهم التجارية تحت سجلات تجارية يملكها نفر من المحليين مقابل مبلغ مقطوع من المال حيث تمتلك شبكة من الكير البين سلسلة من البقالات ومحلات بيع ملابس ولعب الأطفال والمطاعم . أما الآخرين من أهالي كوه، فيتعلمون في مجالات الفندقة والسكرتارية وفي البنوك، والأعمال الفنية، وشبه الفنية . . . أما الكوجراتيين من سكان هذه المناطق فيعملون في تجارة الأقمشة، والإلكترونيات والبقوليات . . . أما البهاتيين، وهم الأقدم في المنطقة حيث استقر البعض منهم في سلطنة عمان مع مطلع القرن التاسع عشر في عهد ازدهار الامبراطورية العمانية وتطور تجارتها مع الهند

وشرق إفريقيا. رغم أن البعض منهم مازال يسكن الأطراف المحاذية لمنطقة الأسواق في الأحياء الشعبية إلا أن البعض الآخر منهم قد هجرها لمناطق العمران الحديث. وهم في الغالب من الهندوس وكذا بعض المسلمين. وتعمل هذه الفئة في تجارة الذهب وصياغته والبقوليات والتوابل والأقمشة، كما امتد نشاطها التجاري ليشمل كذلك تجارة الإلكترونيات والبناء. ويبدو الثقل الاقتصادي لهذه الفئة بارزاً في إمارة دبي. والذين بفعل تمركزهم التجاري فيها وتمفصلهم الاجتماعي استطاعوا أن يمدوا نشاطهم التجاري لإمارات الخليج العربي الأخرى، فسلسلة محلات بيع ملابس الأطفال، كسناء وسوسن، ومحلات جيشنمال ودادا باي والرصاصي وغيرها، هي مملوكة بالكامل أو بالمشاركة لتجار ومستثمرين آسيويين أو مواطنين من أصل آسيوي وأن بعضهم لم يراكم الثورة محلياً في الخليج وإنما جاء بها كمستثمر خارجي من الولايات المتحدة الأمريكية، وجنوب إفريقيا واستراليا وسنغافورة والهند. ورغم أن البعض منهم قد يدخل في شراكة اسمية مع بعض من أصحاب النفوذ الاقتصادي أو الاجتماعي من السكان المحليين إلا أن إدارة العمل التجاري أو الاستثماري تقع في جلها على الفئة الآسيوية منهم[١٣].

إن بعضا من السكان المحليين المفتونين والمتغنين بحياة المجاورات القديمة ونمط علاقاتها الاجتماعية المتساندة، قد طاب له هجرها في وقت مبكر، فهم في الواقع قد ضاقوا بالعيش فيها، فهي لا تبرز تمايزهم الاجتماعي ولا تحفظ أدق خصوصيات حياتهم. بالإضافة بالطبع لضيق بيوتها على ساكنيها وافتقادها لخدمات حديثة أو ما بعد حداثية. ويتعايش في المجاورات القديمة مزيج من نماذج حضارية مختلفة سواء أكان ذلك في حالة الإنسان أو المباني. فعلى مقربة من التصاميم والمباني ذات الشخوص الغربية، تنتشر بقايا شواهد موروثة من الماضي. وتجسد هذه الازدواجية، ازدواجية ثقافية يعيشها المجتمع الخليجي في عمومه فهو من ناحية يعيش حالة من حالات التعدد الثقافي غير المنسجم أحياناً بفعل تعدد جنسيات سكانه. من ناحية أخرى فإن إنسانها المحلي يعيش هو الآخر حالة من حالات الازدواجية الاجتماعية والثقافية. فبداخل كل واحد منا نمطان من الحياة، أو بالأحرى فنحن مشدودون لنمطين مختلفين: نمط عصري مأخوذ من النموذج الغربي، يعزز مكانته حجم الإنتاج المادي، والفكري والعلمي الغربي، ونموذج تقليدي في صورته المحافظة. وكثيراً ما يبرز النمطان بصورة منفصلة أو متوازية أو متداخلة، إلا أنهما يجسدان في واقع الأمر صورة حية للصراع القائم على صعيد الواقع العمراني والثقافي، وكذا على صعيد الوعي وأنماط التفكير[١٤].

أما النموذج الثاني، فهو عمارات وفلل «الخبراء» الأجانب والتي تبدو من بعيد لناظريها أقرب في علو عماراتها وأضوائها المتلألئة إلى عمارات مدينة منهاتن. وهي تضم في الغالب العمل المستورد بفئاته العليا والوسطى. فالعمارات الشاهقة الحديثة المشيدة على أراضي الردم البحري والمطلة على البحر أو تلك المقامة في أحيائها شبه المغلقة البعيدة عن البحر، تضم في الغالب «الخبراء» الأجانب من العاملين في القطاع الخاص كما العام. كما هي قد تضم المستشارين والخبراء العرب العاملين في قطاع الدولة. وهي في الغالب مملوكة إما للأرستقراطية السياسية أو الارستقراطية التجارية أو العقارية أو الداخلين في دائرتهم. ويضم هذا النموذج بالإضافة لذلك، التجمعات السكنية والمسماة في بعض أقطار المنطقة بالحدائق Gardens التي أقيمت خصيصاً لإيواء الخبراء الأجانب أو لسكانيها من المحليين والتي تكون مزودة في الغالب بكل وسائل الراحة: من ملاعب تنس وأحواض سباحة وحدائق وساحات للعب الأطفال. وهي في نمط حياتها الاجتماعية تبدو

منعزلة عن المحيط العام الذي أقيمت فيه كما هي منقطعة الوصل بما حولها من تجمعات سكنية أجنبية ومحلية أخرى . فعلاقات هؤلاء في الغالب قائمة على الجنسية ومستوى الدخل والمماثلين من أصحاب الوظائف الأخرى أو المساوية لها . ورغم حياة المحافظة التي قد تحيط بها نفسها بعض من مدننا الخليجية وكذا عملية المنع والحد في العلاقات الاجتماعية بحكم القانون أو العرف ، إلا أنها في عمومها لا تسري على مناطق سكن «الخبراء» وأصحاب النفوذ من العمل المستورد أو على نمط حياتهم الاجتماعية والتي قد تثير عند البعض مشاعر مكبوتة غير قابلة للتعبير لا تخلو من مصاحبات اجتماعية وربما سياسية بالغة الخطورة .

وعلى مقربة من «عمارات منهاتن» ، أو على أطراف مناطقها أو في مناطق العمران القديم ، شيد رتل من العمارات الحديثة ، والتي جاءت مواصفاتها لإسكان ذوي الدخل المتوسط من العمل المستورد من العاملين في القطاع الحكومي كما الخاص ، من المدرسين والموظفين الحكوميين والعاملين في البنوك والشركات التجارية وشركات الخدمات ، كما هي ممثلة في عمران مناطق حولي والنقرة في الكويت ، والحورة والقضيبية في البحرين ، ونجمه والمطار في قطر . وتتميز هذه الفئة من العمل المستورد ، العربي منها والأجنبي بالإضافة إلى تنوعها الاثني بتعليمها المتقدم (الجامعي) وبتبني بعضها لقيم الحداثة . ورغم التنوع الإثني لساكني هذه المناطق التي تضم بعض المحليين من غير الحاصلين على الإسكان الحكومي أو أولئك غير الراغبين فيه ، فإن غالبية ساكني هذه المناطق وخصوصاً في البحرين وقطر والإمارات هم من الآسيويين وبعض العرب ، إلا أنه في حالة الكويت حتى السنوات الأولى من الغزو قد ضم هذا العمران الكثرة العربية والقلة الآسيوية ، ولكن بفعل عامل الغزو العراقي للكويت وتغيرات سياسية أخرى لم تفلت الكويت كثيراً من المصيدة الآسيوية . وتشكل هذه الفئة العمود الفقري للنشاط الاقتصادي وربما التعليمي في المنطقة ، حيث يقوم عليها مجمل النشاط الاقتصادي ، كما أن استمرارية العملية التعليمية تفترض استمرارية وجود الفئة العربية منها . وهي بفعل تداخلها في النسيج الاجتماعي والاقتصادي للمنطقة مثلت القنطرة التي عن طريقها انتقلت قيم الحداثة للمنطقة . كما مثلت الفئة العربية منها ، أو بعض عناصرها ، الرموز المبشرة للفكر القومي في الخمسينات والستينات ، وكذلك جاء منهم دعاة الخطاب الإسلامي في صحوته الثمانينية والتسعينية[١٥] ، ودعوات أسلمة المجتمع والعلوم وغيرها . . ؟! . أي بمعنى آخر أنه كما كان الفكر القومي قنطرة التقاء الفئات المحلية بالفئات العربية المهاجرة ، في حقبته الخمسينية والستينية شكل الخطاب الديني لجماعات الإسلام السياسي قنطرة التأثير والتأثر . فالكثير من العناصر العربية من مصر والسودان والأردن وقد يمتد ذلك ليشمل عناصر من الباكستان وإيران أصبحت ذات تأثير على خطاب جماعات الإسلام السياسي المحلية بل إن الكثير من رموز العناصر العربية المهاجرة مثلت ومازالت تمثل في كتاباتها ومحاضراتها الإطار التنظيري لجماعات الإسلام السياسي المحلية . وليس بغريب القول إن بعضاً من إشكالات موقف الكويتيين من جماعة الإخوان المسلمين في الكويت وأولئك المحسوبين على جمعية الإصلاح الكويتية كان بسبب موقف جماعات الإخوان المسلمين في المنطقة العربية من الغزو العراقي للكويت ، والذي بدا قابلاً بالاحتلال ومعارضاً لقوات التحالف .

أما النموذج الأخير من عمران المدينة الخليجية فهو إسكان المحليين في الضواحي والأطراف . وتختلف هذه المناطق من حيث عمرانها وفخامتها كما هو من حيث مستوى الخدمات وتنوعها باختلاف درجة الثقل الاجتماعي وربما السياسي والاقتصادي لساكنيها . وقد شيدت بعض مساكن هذه المنطقة على مساحات

واسعه، كما أنها تقارب في بعضها من حيث تصاميم البناء والخدمات والتأثيث ما نشاهده من فلل بالغة الفخامة في المسلسلات الأمريكية المشهورة كدلاس، وفالكون كرست ونوتس لاندنيك وغيرها، حيث تضم برك سباحة وملاعب تنس وحدائق.. الخ وبعض هذه المناطق قد تضم جماعات الصفوة في المجتمع المحلي الخليجي من أرستقراطية تجارية وأخرى سياسية ونخب ثقافية تقليدية من متخذي القرار أو أولئك المؤثرين فيه. وربما تمثل ضواحي عبدالله السالم والنزهة في الكويت، وسار والرفاع وعالي في البحرين، والهلال وأطراف من مدينة خليفة في قطر والجيرة وند الشبا في إمارة دبي نماذج لهذا العمران. وتمثل هذه المناطق ما يسمى في بعض أدبيات التحضر «بضواحي النخبة»[١٦]. وفي الغالب ما تكون هذه الضواحي مغلقة على أصحابها مع بعض الجيوب «الأجنبية» كالسفراء ومدراء الشركات الكبرى أو مالكيها من غير المحليين.

ويختلف الخطاب الاجتماعي وربما الفكري لساكني هذه المناطق باختلاف أقطارهم. فهي في البحرين والكويت، أكثر تمثيلاً لقيم الحداثة منها للمحافظة، كما أن بعضهم ـ أي ساكني هذه المناطق ـ قد مثل رموز دعاة الفكر الإصلاحي والقومي في النصف الأول من هذا القرن. أما في قطر والإمارات العربية المتحدة،... فرغم تبني بعضهم لقيم الحداثة، إلا أنهم أكثر قرباً لنموذج المحافظة في مضمونه الاجتماعي وربما السياسي. وتتزاوج في هذا الخليط، قيم القبلية والمذهبية والأصولية الدينية مع المجتمع الاستهلاكي ـ الحداثي أو بالأحرى ما بعد الحداثي في ظاهرة اجتماعية معقدة فريدة من نوعها قلما تتكرر[١٧]. وتمثل مساكنهم من حيث هندستها الداخلية والخارجية ومقتنياتها وأثاثها وتنظيمها الداخلي ساحة مبارزة وتنافس بين ساكني هذه المناطق. وتتميز هذه الفئة رغم اختلاف أصولها الاثنية أحياناً بانسجامها الاجتماعي وربما الفكري، وقربها من متخذي القرار وتأثيرها عليه، وأحسب، أن من بينها يأتي في كثير من الحالات متخذي القرار ورجالاته. وعلى الرغم من أن الجماعات التقليدية من هذه الفئة قد قادت دعوة الإصلاح السياسي في بعض مناطق الخليج العربي منذ الثلاثينات وكذا قادت حركة تشكل العمل الأهلي، إلا أنها وبفعل معطيات التحول الاجتماعي الاقتصادي التي أصابت المنطقة خلال الخمسة أو الستة عقود الماضية وكذا بفعل تشكل الجماعات الوسطى الجديدة، فإن هذه المهمة قد نقلت أو بالأحرى انتقلت للفئة الوسطى الجديدة، التي من بينها برزت دعوات الإصلاح السياسي والاقتصادي، وكذا قادت هذه الفئة العمل الأهلي التطوعي، أو تجاوزاً قادت عملية تشكل منظمات المجتمع المدني الخليجي وخصوصاً في الكويت والبحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة، والتي شهدت منذ عقد السبعينات نمواً غير عادي في عدد المؤسسات الأهلية المدنية: كالجمعيات النسائية، والمهنية والخيرية والاجتماعية والدينية وغيرها...

أما النموذج الفرعي الآخر من ضواحي المحليين فإنها تضم في الغالب الفئة الوسطى الجديدة من كبار ومتوسطي موظفي الدولة من مدراء إدارات، وأطباء، ومهندسين وأساتذة جامعات ومحاسبين ومحامين وكبار موظفي شركات القطاع الخاص والمؤسسات المالية الخاصة وصغار التجار وغيرهم من الذين أتاحت لهم فرص تعليمهم المتقدم وكفاءة أدائهم وأحياناً «ريائهم» تبوء مناصب متقدمة في مؤسسات الدولة والقطاع الخاص. وينزع البعض من أفراد هذه الفئة، وبفعل تضخم حاجاته، إلى بناء مساكنه بأحجام وأشكال وأنماط البناء لدى الفئة السابقة. ونتيجة لذلك فقد أصبح الكثير من عناصر هذه الفئة ضحية القروض البنكية التي باتت تمتص كل مدخراتها ودخولها الشهرية. وتعتمد هذه الفئة، في جلها على دخول رواتبها وعلى بعض المصادر

الأخرى التي قد تزيد من دخلها قليلاً أو كثيراً كشراء وبيع الأراضي والمضاربات العقارية أو المضاربة بالأسهم والعملات أو الدخول في مشـاريع تجارية أو أتجرت في بعض الأنشطة الثقافيـة . وقد تضرر الكثير من عناصر هـذه الفئة في الكـويت في الثمانينيـات بفعل كـارثة سـوق المناخ التـي أفقدتهم ثـروة قضوا في جمعهـا عشرات السنين . وتماثل هذه كارثة بنك الاعتماد والتجارة التي جاءت على ثروة الكثير من أفراد هذه الفئة من الجماعات العربية في دولة الإمارات . وقد أصبح ارتباط البعض من أصحـاب هذه الفئة بالوظيفة ارتباطاً اسمياً حيث إن جل نشاطه موظف لخدمة مشاريعه التجارية واستثماراته العقارية . وقد تملك البعض من هؤلاء اهتمامات غير عادية بجمع الثروة ، ونزوع لمستويات الحياة المرفهة . ورغم أن البعض من هؤلاء قد حصل على تعليم وتدريب متقدم في مجال تخصصـه كالأطبـاء والمهندسين وأسـاتذة الجامعـات ، إلا أن ارتباطهـم بمجال التجـارة والمال والعقار أكثر منه ارتباطاً بمجال تخصصهم المهني والفني .

ورغم أن البعـض كذلك من هـؤلاء بدا متبنياً لأطروحـات راديكالية ، قوميـة وماركسية أو إسلاميـة ومنتقداً للكثير من الممارسـات والأخطاء الرسميـة وهو على مقـاعد الدراسـة ، إلا أنه وفي وضعه الحالي بـدا سالكـاً لكل الممارسات والأخطاء التي انتقدهـا وهو على مقاعد الدراسة ، بل إنه بدا أحـد مصادر الفساد والأخطاء في الجهاز الحكومي كما الخاص . ويرتبط البعض من أفراد هذه الفئة بالفئـة السابقة إما بفعل الخضوع الوظيفي أو الدخول في مشاريع تجارية مشتركة يكون رموزها أحد أفـراد الفئة الأولى ، أو عن طريق المصاهرة ، إذ يجتمع المال والعلم ، أو الأصل الاثنـي والمعرفة الفنيـة . أما علاقة هـؤلاء بالعمل المستـورد فهي محدودة بحدود الجنسيـة والمهنة وربما النشاط الاقتصادي . وقد تطورت هذه العلاقة لتشمل دعوات العشاء ، أو اللهو Entertainment المشترك . إلا أن العلاقـة في عمومها تبقـى ضعيفة منكفئـة على الذات ، على الرغـم من تداخلهـا لضرورة النشاط والمصـالح المشتركة ، وهي ـ أي الفئة الوسطى الجديدة ـ عبارة عن موزييك Mosaic اجتماعي ـ ثقافي تتنازعها أو بالأحرى تتصـارع في أوساطهـا خطـابـات الحداثة والماضـويـة . كما أنها في نمـط حياتها العـامـة متـأرجحة بين الحداثـة والتقليدية ، مـع نزوع أكبر لتغليب الأولى في مقتنياتها الماديـة وفي أنماط بناء مساكنها ، في حين أنها تغلـب الأخر (التقليديـة) في علاقاتها الاجتماعية العمـودية : في علاقتهـا بالمرأة وعلاقـاتها الأسرية وعلاقات الـزواج المحددة بالحدود القبليـة والاثنية . فـرغم أن إحـدى خصائص مـرحلة مـا بعد الحداثـة أو بالأحـرى عملية العـولمة هي الاندماج والتدامج ، ان المدينة الخليجية رغم انتمائها فيزيقياً وفي أنماط استهلاكها إلى مرحلة ما بعد الحداثة ، إلا أن الفواصل العرقية والاثنية والمذهبية بين سكانها مازالت فاعلة رغم حداثية أو ما بعد حداثية بعضهم . فسمات العولمة والحداثة ، أقرب إلى أن تتمثل في جوانبها المادية وفي ارتباطاتها الخارجية وكذا في تنوع سكانها الاثني . إلا أن نسقها القيمي والثقافي التقليدي مازال محدداً لسلـوك أناسها ونسيج علاقـاتهم الاجتماعية . وبذلك فـــإن ما بعد حداثتنـا وكما تقـــول شالـرون زوكـــن Sharon Zukin أقرب إلى أن تكـــون مرئـية Visual منهـا لفظية Verbal[١٨] . أو بالأحرى ، فإننا أقرب إلى تمثل ما بعد الحداثة في تصاميم بيوتنا وفي مقتنياتنا الشخصية والمنزليـة ، إلا أن نسقنا القيمي التقليـدي مازال مستدمجاً في نمط تفـاعلاتنا وفي مصفـوفة علاقتنـا الاجتماعية ، نحاكـي كما نعايـر به الآخـرين . وتمثل أحيـاء إسكان مشرف وبيـان وقرطبة وبعـض أطراف الجابـرية نمـوذجاً لإسكان هذه الفئة في الكويت ، وبعض أطراف مدينة عيسى وعالي وعراد والرفاع في البحرين ، والدفنة وأطراف من الهلال ومنطقة المطار في قطر والقصيص والراشدية في إمارة دبي .

وأخيراً فإن مناطق الإسكان الحكومي لذوي الدخول الدنيا والمحدودة من موظفي الدولة والقطاع الخاص لنموذج العمران الأخير في الإسكان المحلي. ويختلف إسكان هذه الفئة من دولة لأخرى إلا أنه في الغالب ذو تصاميم مشتركة ومرافق محدودة. وقد حاول الكثير من سكان هذه المناطق إعادة بناء مساكنه لتقارب تلك التي في الفئتين السابقتين.

ويمثل سكان هذه المناطق خليط تتنازعه ثقافاته الفرعية وكذا اختلافات أصوله الاثنية: القبلية مقابل غير القبلية والحضرية مقابل الريفية أو البدوية. وقد شكلت عمليات توطين البدو، وخصوصاً في الكويت وقطر والمملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة، جل مشاريع عمران هذه الفئة. ورغم أن مشاريع توطين البدو في هذه المدن قد حقق بعضا من أهدافه السياسية والاجتماعية من حيث دمجها للجماعات البدوية المتنقلة ضمن أطر المدينة الخليجية، كما أنها بدت في بادىء أمرها محدة من قوة عصبياتها القبلية والانتقال بها لمفهوم أوسع للمواطنة والانتماء. إلا أن الشواهد الامبريقية تشير إلى نمو غير عادي منذ السبعينات للعصبيات القبلية وربما المذهبية للجماعات القاطنة لهذه المدن. كما أنها ـ أي عمليات التوطين ـ قد ساهمت من ناحية أخرى في إضفاء طابع المحافظة على نمط الحياة في هذه الأحياء، وأبرزت الجماعات البدوية، كقوة اجتماعية وسياسية ذات تأثير متزايد على متخذي القرار، وقدرة على نسج تحالفات سياسية في أوقات الأزمات أو في أوقات الانتخابات البرلمانية كما هو في الكويت[١٩]، أي بمعنى آخر، أن العمران الجديد رغم أنه قد أضاف طابع التنوع الاثني على قاطني قطاع الإسكان المحلي كما الخاص، إلا أنه قد فشل في ردم الفجوة التي تفصل بين الجماعات المحلية لأسباب عرقية وأخرى مذهبية. بل إن العقود الثلاثة الأخيرة قد عززت من الانتماءات المرجعية الأولية للأفراد والجماعات: القبلية منه والمذهبية . . . إلا أن كلامنا هذا لا يعني بالضرورة كلاماً مطلقاً. فهناك بعض الجيوب المحلية التي ساعدها العمران الجديد على تخطي حاجز المرجعيات التقليدية ونسج علاقات بدت في بعضها منسجمة مع نمط العمران الجديد وتكنولوجيا ما بعد الحداثة. كما يلاحظ أنه في الوقت الذي بدت منه المدنية التقليدية بمجاوراتها القديمة، وبفئاتها الاثنية والطبقية المختلفة ذات أنساق وتوازن من حيث درجة التكوين الاجتماعي ـ الثقافي لأفرادها بدت المدينة الخليجية المعاصرة، وبفعل التكوين الاجتماعي ـ الثقافي لسكانيها: حضر وريف وبداوة ذات شتات اجتماعي وتكوين ثقافي هلامي. أي بمعنى آخر، أن المجاورات القديمة رغم الاختلافات الاثنية والطبقية لساكنيها، وبفعل عامل الزمن والمكان والإنتاج الاجتماعي، كانت قادرة على صهر العناصر السكانية المشكلة له في تكوينات اجتماعية ـ ثقافية متجانسة، مقابل عجز المدن الخليجية المعاصرة عن فعل ذلك، بل إنها، وبفعل معطيات أخرى كثيرة، قد ضخمت من عملية العزل الاجتماعي لساكنيها على أسس قبلية وأخرى طبقية، كما أنها ومنذ السبعينات قد شهدت عودة محمومة للنزعات القبلية والمذهبية.

ورغم أن هذه المناطق ـ وتحديداً النموذجين الأول والثاني ـ تبدو منغلقة على أصحابها من السكان المحليين، إلا أن جيوباً من العمل الآسيوي المستورد قد وجدت طريقها في النموذج الثالث: إذ اتجه قطاع ليس بصغير من ساكني هذه المناطق أو غيرها بتأجير مساكنهم أو أطراف منها كالملاحق للعمال الآسيويين والعرب العاملين في قطاع خدمات هذه المناطق. ومع تردي البنية الأساسية لبعض هذه المناطق أو إشراف

عمرها الزمني على الانتهاء، فإن المحليين من قاطني هذه المناطق قد شدوا الرحال ومن جديد لمناطق العمران الجديدة، تاركين وراءهم مناطقهم السابقة للعمل الأجنبي أو للأقل دخلاً من السكان المحليين.

ومن المهم القول إن مناطق الإسكان المحلي، بنماذجه الثلاثة السابقة ليست نماذج متجزرة منعزلة عن بعضها البعض. منقطة الوصل جغرافيا، وقد تكون كذلك اجتماعياً وثقافياً، بل إنها قد تتمثل في كثير من الأحيان في منطقة واحدة، إذ تشتمل بعض من المدن الحديثة على إسكان ذوي الدخول الدنيا والمحدودة، أي ما يسمى بالإسكان الحكومي، أو بيوت ذوي الدخل المحدود، وأخرى لذوي الدخول المتوسطة وممثلي الطبقة الفئة الوسطى الجديدة من كبار موظفي الدولة والقطاع الخاص وبعض من المنتمين للفئة الطارئة أو ما يسمون بالنوفوريش Noveauxriches من ذوي الدخول العالية، كمناطق مدينة عيسى وعالي وسار في البحرين، والقصيص والراشدية في دبي، والدفنة والهلال والمطار في قطر، وبنيدل كار في الكويت. ورغم الفصل الفيزيقي بين سكان هذه المناطق وما قد يبدو من انقطاع اجتماعي، إلا أن هامشاً من الوصل الاجتماعي قائماً على المنفعة والعمل المشترك وربما القرابة أحياناً بين الجماعات الممثلة للمجتمع المحلي.

لقد ساعدت الثروة والازدياد السكاني بفعل زيادته الطبيعية أو المصطنعة وكذا العمران الجديد، على تغير ظروف وحياة ومعيشة الأفراد في هذه المنطقة. إلا أنه وبالمقابل، وبفعل سرعة عمليات التحول وكذا النمو غير العادي للاتجاهات الماضوية، بدت عمليات إعادة التكيف للظروف الجديدة بالنسبة للبعض ضرباً من المستحيل حتى بات الحنين للماضي في أوساط الجيل السابق ونفر ليس بقليل من أفراد الجيل الحالي سمة من سمات مرحلتنا المعاصرة. إنها دون شك دعوة من دعوات تجاوز الزمن وعودة بالنفس إلى الماضي أو محاولة لإيقاف الزمن. فحديث البعض عن فردوسية المجاورات في المدينة القديمة وكذا عن نزاهة وعدالة مجتمع الغوص القديم بدا يوتوبياً وأقرب لحياة الكوميونات في النصوص القديمة[٢٠]، إلا أننا بالمقابل نشارك ذلك البعض رأيه في أن المدينة الخليجية الحديثة، قد عمدت إلى تحييد وابتلاع اللغة العمرانية القائمة في نماذج العمران القديم بالإضافة إلى زرع احتياجات غير واقعية ومظهرية للأفراد والجماعات[٢١].

إلا أننا مع ذلك نعود ونقول إن اغتراب نماذج العمران الجديد عن بنية هذه المجتمعات ما هو إلا نتاج لانتشار وسيطرة نماذج المدرسة الغربية في العمران، ليس في المنطقة فحسب وإنما في عموم المجتمعات البشرية. فالبروز الجديد لما أسماه البعض بالمدينة ما بعد الحداثية قد ساهم في تقلص خصوصية العمران التقليدي مقابل ما يعتقده البعض بكفاءة العمران الجديد، الذي بات في تصاميمه وكذا خدماته مغلقاً للفجوة التي تفصل بين مجتمعات العالم. فدور الأزياء الباريسية والإيطالية، كسان لوران، وكرستيان ديور وكوتشي وغيرها لم تعد سمة مميزة لمدينة باريس أو روما، فهي بالأحرى سائدة في معظم المراكز الكزموبوليتية ليس في مدن الغرب وحده وإنما في الكثير من مراكز ومدن العالم الثالث، أي بمعنى آخر، أن المدينة الخليجية رغم محاولات إضفاء الطابع المحلي في التصميم الخارجي للبيت الخليجي وبناء بعض المجسمات والمقاهي على الشواطىء، يصعب على المرء تحديد هويتها الثقافية، أو بالأحرى يسهل نسبها إلى إحدى المدن الأمريكية إلا المدينة العربية الإسلامية. إن إنتاج المحلية الثقافية المتمثلة في وضع بصمات ثقافية عربية على تخطيط المدن الخليجية انعكس في محاولات لا تزال محددة لربما تمثل المحاولة العمانية استثناء نسبيا مقارنة بهيمنة نمط التخطيط العالمي اللوس انجلوسي[٢٢].

وأخيرا، فإننا قد نشارك البعض رأيه في الخوف من الابتلاع والتشوه الثقافي وفقدان الهوية . . . إلا أننا وفي الوقت ذاته لا نستطيع أن نعلق كل ذلك على العمل الأجنبي أو على نمط العمران الجديد للمدينة الخليجية، فالحديث عن العمل الأجنبي ومخاطره، كما الحديث عن المدينة الخليجية وما فعلته بنسق القرابة وكذا نظام التساند والتعاضد ما هو إلا نتاج لعمليات تحول وأنماط تنموية تغترب كثيراً أو قليلاً عن بنية مجتمعات كانت تعرف حتى وقت قصير بأنها مجتمعات النخلة والبحر والتجارة والناقة الراحلة.

المدينة الكويتية كأي مدينة خليجية أخرى، وكما سبق وأن أشرنا، يتقاسم السكن فيها المواطنون من السكان المحليين والعمل المستورد، والذي منذ التسعينات بات في جله ولأسباب اقتصادية وأخرى سياسية من المصادر الآسيوية. فالعمل الآسيوي وبخلاف العمل العربي لا تتسم علاقاته بالمجتمع الكويتي بالقوة رقم اختراقه اجتماعيا، وربما ثقافيا واقتصاديا. كما تتسم صلته بالأحداث السياسية ذات العلاقة بالمجتمع الكويتي والمجتمع العربي بالضعف إذا لم يكن الانقطاع التام. ورغم أن البعض، وبفعل هذا الانقطاع يقلل من المصاحبات السياسية للعمل الآسيوي على مجتمعات الخليج بشكل عام، إلا أن البعض الآخر يرى في وجودها الكثيف والمنظم أحيانا وفي تغلغلها لقطاعات العمل المختلفة كما في الحياة الاجتماعية والثقافية مؤشراً على خلل خطير في البنية السياسية والاجتماعية للمجتمع الكويتي كما هو في مجتمعات الخليج بشكل عام على المدى القصير كما البعيد. [٢٣] ورغم أن سنوات الغزو العراقي للكويت وما تلتها كانت فرصة سانحة للمجتمع الكويتي لتحقيق فكرة التوازن السكاني، إلا أن نزوع الإتجار باليد العاملة لدى شريحة مهمة ومتنفذة داخل المجتمع الكويتي كما في أوساط بعض الشرائح الاجتماعية الجديدة المعتلية للسلم الاجتماعي بالإضافة إلى ظروف عمل المرأة الكويتية وتقسيم العمل، وكذا التركيب النوعي والكمي للعمل الكويتي، وكذا موقفها الاجتماعي من بعض المهن والحرف، كلها أسباب ساهمت في الارتفاع الكبير للعمل الأجنبي واستمرارية الاعتماد عليه. [٢٤]

وفي الحديث عن العمالة الآسيوية، فإننا هنا لابد من أن نفرق بين العمالة الخدمية، أي تلك التي ارتبطت طبيعة عملها بالأسر والعائلات الكويتية، كخدم المنازل، السوّاق، المربيات، الطباخين وعمال الحدائق والتنظيف والتي في الغالب ما تسكن في مناطق إسكان الكويتيين مع أسر مخدوميهم وتحديدا في مناطق الإسكان النموذجية، وبين العمالة الآسيوية التي تعمل في شركات ومؤسسات القطاع الخاص والعام والتي تقطن خارج نطاق المناطق الكويتية النموذجية مثل مناطق خيطان والفروانية والعباسية وربما حولي والسالمية. وهي المناطق التي كانت حتى فترة متأخرة مناطق إسكان الكويتيين والعرب من الذين يحتلون الرتب الوسطى والعليا في السلم الاجتماعي والوظيفي في المجتمع الكويتي. إضافة إلى وجود مناطق سكنية يكاد ينعدم فيها الوجود الكويتي مثل منطقتي الحساوي والعباسية التي يتركز فيها الوجود الآسيوي الذكوري كما هو في منطقة الكوريات في الجهراء. ورغم أن مناطق مثل حولي والنقرة كانت حتى فترة متأخرة ذات تركز سكاني عربي، في الغالب عائلي، إلا أن السنوات التي أعقبت الغزو العراقي للكويت شهدت بعض الاختراقات، كما أنها أضعفت فيها بعض مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية التي كانت مزدهرة بها في المرحلة السابقة على الغزو. ويمكن تحديد التوزيع السكاني للعمل المستورد على النحو التالي:

أ- عمالة خدمية آسيوية في الغالب تعمل في قطاع المنازل وتعيش مع مخدوميها من الأسر الكويتية وبعض

العربيـة والأجنبية. وبفعل دورهـا داخل أسر مخدوميها، أصبحت هـذه العمالة حلقة مفصليـة في حياة الأسر الكويتية.

ب ـ عمالة آسيوية في غالبها ذكورية تعمل في قطاع الإنشاء والشركات الخاصة وتسكن في المناطق الملاصقة لمناطـق إسكان الكـويتيين إلا أنها غير مندمجة في الحياة الاجتماعيـة الكويتية رغـم أهميتها في النشـاط الخدمي والتجاري للاقتصاد الكويتي.

ج ـ عمالـة عربية تعيـش مع أسرها ضمـن مناطـق سكن الجاليات العـربية وأخرى غير العـربية. إلا أنها كذلك ولأسبـاب متعلقة بالمجتمع الكويتي وتقسيماتـه الاثنية والاجتماعية وأخرى متعلقة بالعمـل العربي ذاته وانقساماته الاثنية منقطعة الوصل بالجماعات الكويتية.

ورغم أن البعض ينفي تـأثير الجماعات الوافدة المختلفة على المجتمع الكويتـي، إلا أن الباحث لا يستطيع أن ينكر التأثيرات المتبادلة للمجتمع الكويتي من ناحية وللعمالة الوافدة على الأخير من ناحية أخرى. فمظاهر مجتمع الـرفاه الاستهلاكي بـدأت تطبع سلوك الكثير مـن أفراد العمالة الـوافدة باختلافـاتها الاثنية. فرغـم فقر البعض منها، إلا أنها تقتني في بيـوتها الكثير من الأجهزة الإلكترونية، كالتلفزيونات وغيرهـا، كما يلاحظ كثرة الأطباق اللاقطـة على أسطح منازلها المتداعية. وقد تفسر ظـاهرة انتشار الأطباق اللاقطـة في أوساط الجاليات الأجنبية على أنه رغبة في استمـرارية تواصلها اللغوي والثقافي مع شعوبها وبلـدان المنشأ. كما يلحظ على بعض أفراد هذه الفئة رغم تدني أجورهم في ظاهرة اقتناء السيارات المستعملة (Second Hand) وفي كثرة ترددهم على دول المنشأ وخصوصـا بالنسبة للجماعات العـربية. وقد يمتد هـذا التأثير ليشمل تأثيرهـا على بنية مجتمعاتها في مرحلة مـا بعد العودة أو قبلها. فالكثير مـن الدراسات تشير إلى استشراء أنماط السلوك الاستهلاكـي البذخي وإلى أن ثروتها الطارئة هذه أو الدائمة قد أحدثت شرخا في نسيجها الاجتماعي واضطرابا في بنائها الطبقي.[٢٥]

وتتميـز بعـض الجماعات المهـاجـرة في الكـويت بسمات ومميـزات ثقـافيـة واثنية معينـة. فما ينطبـق على المهاجـرين العـرب لا ينطبق بـالتالي على الآسيـويين من المهـاجريـن وما يقـال عن الهنـود لا يشمل في ذلـك المهاجـرين مـن بلاد فـارس. فالإيرانيـون على سبيل المثـال يتواجدون في منـاطق بعيـدة عن تكتـل الجاليات الآسيوية، حيث نجدهم في أطراف العاصمة الكويـت ومنطقة السالمية. وهم يتميزون بقدر أكبر من النظافة والحرص عليها ولا يعيشـون في منازل مـزدحمة أو ذات كثافة سكـانية عاليـة. كما أنهم يتميزون وبفعـل القرب المكاني لدولة المنشأ بكثـرة السفر إلى بلادهم خلال العـام الواحد أو على إطالة مدد البقاء فيها. وبفعل صغر حجم الجالية الإيـرانية، وكذا تركـزهم في قطاعات محدودة مـن النشاط الاقتصادي، في الغالـب بيع الخضار والبقـالات الصغيرة، فإن تـأثيرهم الثقـافي على المجتمع الكـويتي يتسـم بالمحـدودية، كما تتسـم علاقـاتهم الاجتماعية بالتشرنق في إطار الجماعة الاثنية ذاتها.

أما العمالة الآسيوية القـادمة من شبه القارة الهندية فهي الأكثر مـن حيث العدد، كما أنها تكاد تخترق كل أشكال النشاط الاقتصادي والاجتماعي، وهي تتفرع إلى جماعات طبقيـة واثنية مختلفة، قد يأتي في أعلاها ذوو المهن «الراقية» كالأطباء وأساتذة الجامعات والمهندسين وبعض أصحاب المحلات التجارية. وهؤلاء يسكنون في الغالب في مناطق مثـل العاصمة وحولي وربما السالمية. إلا أن الجماعات الأدنى مهنيـا والتي تأتي في الرتب

الدنيـا أو ما قبـل الدنيا مـن السلم المهني فـإنها تقطن في الغـالـب وكجماعات أطـرافا من منـاطق الفـروانية وخيطان والعبـاسية . وتبـدو بعض مناطـق خيطان غيتـو آسيوي يكاد يكـون مغلقا على هـذه الجماعات دون غيرها . بل إن بعـض المهن تكاد تكون أحيـانا ، وفي هذه المناطـق محتكرة من قبلهم دون غيرهـم . حيث تجد الكهربائيين منهم في أحد أطـراف المدينة مقابل المختصين في أعمال الجبس والزخرفة المنـزلية في طرف أو شارع آخر مقابل النجاريـن في طرف أو شارع آخر . وقد تختلط الجماعات الآسيويـة المختلفة مع بعضها البعض في مناطق السكـن وقد تنعزل . وقد تختلـط مع بعض الجماعات العربيـة أو قد تنعزل عنها . وفي ظـل هذا التنوع الاثنـي وبـالتالي الثقـافي للعمـل المستـورد فـإنه يـلاحـظ حـرص المحـلات التجـارية على اختـلاف عملهـا التجاري ، كالبقالات ، محلات أشرطة الكاسيت والفيديـو والمطاعم على إرضاء ميول ورغبات هذه الجماعات . كما تحرص هـذه المحلات على تـوفير الجرائد والمجـلات الخاصة بكـل جماعـة مهـاجرة ، كـالمجـلات الهنديـة والباكستانيـة والسيرلانكية والمصرية وغيرها . كما تحرص البقالات التـي يملكها في الظاهر كـويتيون على توفير المأكولات الخاصـة لهذه الجماعات . وأخيرا فرغم أن البعـض قد يطرح فكرة أن الاختراق الثقـافي والاجتماعي للجماعات المهاجـرة لا يبدو واضحا على المجتمع الكويتـي ، بفعل انغلاق دائرة علاقاتـه الاجتماعية ، بعيدا عن وصول الجماعات المهاجرة رغم تشابك المصالح في بعضها . فالديوانيات الكويتية وهي من الأماكن العامة مازالت مغلقة على الجماعـات الكويتية ذاتها بل إنها بالأحرى تكاد تكون منغلقـة على جماعاتها المرجعية المباشرة وقد يستثنى منهـا تلك الديوانيات التي بـدى خطابها السياسي وربما الثقافي يتجاوز في ذلك القـواطع القبلية وربما المذهبية للمجتمع الكويتي .

كما أن القيود القـانونية المتعلقـة بالهجـرة والإقامة والتحـاق الأتباع ، وارتفاع تكـاليف المعيشـة في المجتمع الكويتي ، وضيق سوق العمل بمن فيها ، أي قلة المعروض منه ، كلها أسباب تحد من ظاهرة التوطن الثقافي ، رغم اعتقادنا بظـاهرة التدوير Rotation في أوساط الجماعات المهاجرة وبالتحديـد الآسيوية والذي قد يجعل منها عمالة دائمة أكثر منها مؤقتة .[٢٦]

المصادر

(١) روبرت بارك وآخرون ـ المدينة (مترجم) جدة، المملكة العربية السعودية ـ وكالة تبر للدعاية والنشر والإعلام ـ ١٩٨٨، ص٩ .
(٢) نفس المصدر السابق، ص٩ .
(٣) نفس المصدر السابق، ص٢٨٥ .
(٤) Ian Proctor-Urbanization in the Frame work of the spatial structuring of social institutions: a discussion of concepts with reference to British material- Sociological Review - Vol. 30 - 1993 - P. 90.
(٥) حسن الخياط ـ المدينة العربية الخليجية ـ الدوحة ـ جامعة قطر، ١٩٨٨، ص٣٣٨ .
(٦) Sharon Zukin The Postmodern Debate over Urban Form theory, culture & Society Vol - 5 - 1988 - P. 435.
(٧) انظر في هذا الإطار: - John A. Hannigan - the postmodern city Anew urbanization- current Sociology - Vol. 43 - No.1 - summer 1995, pp. 155-164
(٨) نبيل بيهم: الإعمار والمصلحة العامة: في الاجتماع والثقافة: معنى المدينة سكانها ـ بيروت ـ مؤسسة الأبحاث المدينية ـ ١٩٩٥، ص٩ـ٢١ .
(٩) باقر النجار ـ سياسة التوظيف في الشركات النفطية بدول الخليج العربي ـ مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد ٤٨ ـ السنة ١٢ ـ أكتوبر ١٩٨٦، ص٩٢ .
(١٠) جلال عبدالله معوض ـ التحضر والهجرة العمالية في الأقطار العربية الخليجية ـ مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد ٥١، السنة ١٣، يوليو ١٩٨٧ ـ ص٢٠٨ .
(١١) باقر النجار ـ التكنولوجيا والعمران في القرية البحرينية ـ مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد ٦٨ ـ السنة ٨١، يناير ١٩٩٣ .
(١٢) نادر فرجاني ـ العمالة الأجنبية في أقطار الخليج العربي ـ بيروت ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ ١٩٨٣ .
(١٣) لمزيد من التفاصيل انظر: - Rober Lee Franklin- The Indian Community in Bahrain labour Migration in Plural Society - ph. D Dissertation - Harward University - 1985.
(١٤) حسن الخياط ـ مصدر سابق ـ ص٣٢٥ .
(١٥) لمزيد من التفاصيل حول تأثيرات الجماعات المهاجرة العربية على مجتمعات الخليج انظر: باقر النجار ـ العمالة العربية ـ العائدة في أقطار الخليج العربي: مشكلات ما قبل العودة ـ المستقبل العربي ـ عدد ١٠٥ نوفمبر ١٩٨٧، ص ٦٠ـ٦٢ .
(١٦) انظر: L.S. Bourne - The myth and Reality of Gentrification: A Commentry on Emerging Urban Form - Urban studies- Vol. 30 - No. 1-1993 - P.P. 183-189.
(١٧) انظر في ذلك: خلدون النقيب ـ صراع القبلية والديمقراطية: حالة الكويت ـ بيروت ـ دار الساقي ـ ١٩٩٦ .
(١٨) Sharon Zukin - Op Cit P.431
(١٩) انظر في ذلك: عبدالله محمد عبدالرحمن ـ التوطين في المجتمعات الصحراوية ـ الاسكندرية ـ دار المعرفة الجامعية ـ ١٩٩١، ص١٣٦ .
(٢٠) ثريا تركي ودونالد كول ـ عنيزة: التنمية والتغير في مدينة نجدية عربية ـ بيروت ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ١٩٩١، ص٢٣٦ .
(٢١) طارق وإلي ـ العمارة وعلاقتها بسلوك الفرد والمجتمع ـ باقر النجار وآخرون، دور دعم الأسرة في مجتمع متغير ـ البحرين ـ المكتب التنفيذي ـ ١٩٩٤، ص٦٣٣ .
(٢٢) الرافد ـ مجلة فصلية ـ تصدر عن دائرة الثقافة ـ حكومة الشارقة ـ السنة الثالثة ـ العدد ١٠، يناير ١٩٩٦، ص٤٣ .
(٢٣) عبدالمالك التميمي ـ الآثار السياسية للهجرة الأجنبية ـ في العمالة الأجنبية في أقطار الخليج العربي ـ بيروت ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ ١٩٨٣
ـ عبدالمالك التميمي ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي ـ سلسلة عالم المعرفة عدد ٧١ ـ ديسمبر ١٩٨٣ .
(٢٤) باقر النجار ـ العمالة الأجنبية في الخليج العربي: في معضلة البحث عن البديل ـ مجلة المستقبل العربي ـ عدد ١٩٠ ـ ديسمبر ١٩٩٤ .
(٢٥) باقر النجار ـ العمالة العربية العائدة: مشكلات ما قبل العودة مجلة المستقبل العربي ـ فبراير ١٩٨٧ .
(٢٦) باقر النجار ـ آثار لعمالة وافدة أم عواقب لمأزق تنموي: حالة الأقطار العربية الخليجية المصدرة للنفط ـ مجلة المستقبل العربي ـ أكتوبر ١٩٨٥ .

الكويت والثقافة

إضاءات نقدية

د.أحمد البغدادي
د. عبدالمالك التميمي
د.محمد رجب النجار
د.نورية الرومي
وليد الرجيب

يتناول هذا القسم من محور «الثقافة في الكويت»ـ من خلال أقلام مجموعة من المشتغلين البارزين بالعمل الثقافي والأكاديمي بالكويت ـ عددامن القضايا تتعلق بموقع الثقافة وأدوارها في الحياة الاجتماعية للمجتمع الكويتي يمكن إيجازها في النقاط التالية:

١ - المؤثرات المحلية والخارجية في الثقافة في الكويت.

٢ - الديمقراطية والثقافة .

٣- الثقافة والتعليم.

٤ - الثقافة والإعلام .

٥- الثقافة والتنمية .

٦ - الثقافة والدين .

١ـ المؤثرات المحلية والخارجية في الثقافة في الكويت

د.أحمد البغدادي

موضوع الثقافة بشكل عـام من الموضوعات الشاملة التي تضم وتحوي العديد مـن القضايا. فالثقافة تتصل بكـل شيء من المجتمع سـواء في ذلك المادة أو الفكر، وإن كـان مجال الثقافة في الجانـب الفكري أكثر وضوحا وتأثيراً. لكن مـن جانب آخر، كل ما يقوم به المجتمع من ممـارسات في جميع جوانب الحياة ليست سوى انعكاس للمستوى الثقافي السائد.

الثقافة في أي مجتمـع تعني حياته، ولذلك فهـي ـ الثقافة ـ تتصـل بكل جوانب تلك الحياة كـالدين والتعليم والإعلام، وكما أن الثقافة تؤثر بالكثير من شؤون الحياة، فـإنها بدورها تتأثر بالعديد من العوامل مثل الديمقراطية والموروث الثقافي والصحافة السائدة وغير ذلـك. وليس من السهل مناقشة كل ذلك في صفحات محددة.

إن تعدد المؤثرات المحليـة والخارجية في الثقافة في الكويـت تستدعي الاستنتاج بوجـود صور متعددة لهذه الثقافـة. كالثقافـة السياسيـة، والثقافة الاجتماعيـة. ولا نعدو الحقيقة بـالقول إن المؤثـرات المحلية ليست ذات صلة بماضي المجتمـع الكويتي، فثقافة البيئـة البحرية لم تعد فاعلـة كما كان الأمر في الماضي بسبب قيام مجتمـع الحقبة النفطية والوفـرة المادية. كذلك الأمـر مع المؤثرات الخارجية حيـث حلت رموز الثقافـة الغربية، والأمريكيـة على وجه الخصوص، محل الثقـافة العربيـة التي ترسخت في المجتمـع منذ الخمسينات، خاصة في قطاع الشبـاب، لكن كائنا ما يكون الأمر، فإن الثقافـة في الكويت قد خضعت لمؤثـرات محلية وخـارجية عـديـدة، اختلفت في درجـات تأثيرهـا، وسنـركز على القضيـة في فترة ما بعـد التحرير، مع مـلاحظة أن الفارق الزمني بين ما قبـل الغزو العراقي، ومابعد التحـرير لا يتعدى السبعة أشهر، لكن ما حدث في المفاهيم الثقافية للمجتمع الكويتي بعد التحرير يعد انقلابا ثقافيا حقيقيا، بل يمكن القول إن أحداث التحرير قد خلقت فجوة ثقافية بين جيـل أبناء الكويت الذين آمنوا بقيم ثقافية عربية أصيلة، وجيل جديد من الشباب يرفض هـذه القيم باعتبارها من أسباب التدهور، مفضلا عليها قيما ثقافية غربية وافدة دون أن يستوعب حقيقة مضمونها.

إن اشتراك دول التحالف الغربي في عمليـة تحرير الكويت بقيادة الولايات المتحـدة الأمريكية قد أدى إلى ظهور قيم أو بـالأصح مفاهيم ثقـافية جديدة وغريبـة على المجتمع الكويتي ممثلـة بتغير نمط الطعام حيث الـ Fast Food وتزايد عدد المطاعم الأمريكية، ونمـط الملابس حيث الإقبال على ملابس الجينز الأمريكية والقبعة الأمريكية، والتمثل الذهني لصورة «البطل الأمريكي» الذي ظل ولفترة طويلة محصورا

في إطار صورة «الأمريكي القبيح»، ومن ثم أصبحت قيم الثقافة الأمريكية «ثقافة الكاوبوي» هي السائدة على الساحة الكويتية بصورة غير مريحة في أحسن الأحوال، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار مفاهيم الثقافة العربية التي تصور الولايات المتحدة من خلال مساندتها المتحيزة للكيان الصهيوني. وبزوال هذه المفاهيم خاصة لدى قطاع الشباب، كان من الطبيعي أن تزول صورة «العدو» الصهيوني لتحل محلها صورة جديدة لهذا الكيان المحتل للأرض العربية. ولا خلاف على أهمية هذا الموضوع وانعكاساته على المفاهيم المتعلقة بالسلام بين العرب و«إسرائيل».

في مقابل هذا الازدهار لمفاهيم الثقافة الأمريكية، يشهد الوضع الثقافي تدهورا في مجال مفاهيم الثقافة السياسة المتصلة بالعروبة والقومية العربية والتضامن العربي والمصالحة العربية حيث لا تجد هذه المفاهيم قبولا رضائيا لدى العامة، خاصة الشباب، نظرا لانعدام أي مضمون ثقافي أو عملي لهذه المفاهيم. وليس من قبيل المبالغة القول إن الوجه العربي للثقافة في الكويت قد أصبح مشوها بفعل الغزو العراقي من جهة، وعجز الأنظمة العربية عن تحرير الكويت أو على الأقل القيام بدور فاعل من جهة أخرى.

المؤثرات المحلية ماعادت تقوم بالدور الحقيقي المطلوب منها في ظل الظروف سالفة الذكر. ولنأخذ الصحافة على سبيل المثال باعتبارها من العوامل المحلية المؤثرة في تشكيل كثير من المفاهيم الثقافية. ماهو دور الصحافة بعد التحرير في المجال الثقافي؟ من الملاحظ أن التركيز الصحفي في الموضوعات قد ازداد بالنسبة للقضايا والموضوعات المحلية، على حساب القضايا العربية حيث ظلت الكويت ولفترة ثلاث سنوات منذ التحرير لا تشير إلى أي موضوع يتعلق بالفلسطينيين أو الأردن أو اليمن أو غيرهم من الدول التي وقفت إلى جانب العراق، وقد أضعف ذلك حلقة الاتصال المعلوماتي بين المجتمع الكويتي وتلك المجتمعات.

من الملاحظ أيضا تراجع الصفحات والموضوعات الثقافية، إذ أصبحت لا تشكل سوى اهتمام ٤٪ من القراء (مقابلة مع مدير تحرير جريدة الأنباء). وكل ذلك بسبب تنامي الشعور القطري أو المحلي، وكذلك الأمر مع تضاؤل مشاركة الكتاب الصحفيين العرب في الصحف الكويتية. وبذلك يمكن القول إنه على الرغم من فعالية وتأثير العامل الخارجي الأجنبي في إعادة تشكيل المفاهيم الثقافية، إلا أن التوجه نحو القطرية قد ازداد بدوره من خلال طبيعة الموضوعات المطروحة ونوعية الكتّاب الصحفيين.

وضع الثقافة في الكويت الآن بلا وجه عربي أو بلا ملامح عربية واضحة، ولا نقول دون انتماء عربي. وخير ما يمكن وصفه لهذا الوضع الغريب هو أن المجتمع الكويتي يعيش في مجال انعدام الجاذبية حيث تشتد العوامل الغربية الأمريكية والعوامل المحلية الذاتية على حساب العوامل العربية التي سادت فترة ما قبل الغزو العراقي. ولا يمكن إنكار بعض الجوانب الإيجابية للعوامل الثقافية الغربية مثل الاهتمام الكويتي بقضايا حقوق الإنسان التي لم تكن محل الاعتبار سابقا. واتساع هامش الحرية بعودة الحياة البرلمانية، لكن ذلك لا يلغي الجوانب السلبية للقيم الثقافية الغربية كما يلاحظ لدى قطاع الشباب، وهو أمر له خطورته المستقبلية.

الثقافة في الكويت اليوم تعيش حالة تبعية ثقافية للمفاهيم الأمريكية في المقام الأول، وأصبحنا نشبه المجتمع في الفلبين حيث يسود الوضع ذاته، دون أن نعي أننا نضحي بمستقبلنا الثقافي حين نجعله رهنا لثقافة أجنبية وافدة.

د. عبدالمالك التميمي

الثقافة والمثقف: لا ينبغي أن ننشغل في تعريف الثقافة والمثقف فقد تعددت التعريفات، واتسعت ويمكننا أن نستقر على تعريف عام ننطلق منه في معالجة موضوعنا في هذه الندوة. يمكن القول إن الثقافة هي الإنتاج الفكري والروحي والسلوك والقيم والعادات التي ينجزها المجتمع، وان المثقف هو الذي يبدع ويخلق ويلعب دوراً في ربط الثقافة بالواقع.

أما خصائص الثقافة في الكويت فيمكن تلخيصها بالآتي:

أولاً: لقد تميزت الثقافة في المجتمع الكويتي المعاصر بالانفتاح على واقع وقضايا الوطن العربي، أي أنها ذات حس قومي، ولم تكن مغلقة وقطرية وبخاصة منذ بواكيرها حتى منتصف السبعينات من هذا القرن. ثم جاء التأثير الديني في الثقافة منذ حوالي العقدين الماضيين بفعل عوامل موضوعية عديدة.

ثانيا: لقد ارتبطت الثقافة بالتعليم في المرحلة الأولى من التعليم الحديث في هذا البلد، ولذلك كان التعليم نوعياً وجيداً.

ثالثاً: الحرية التي تهيأت في الكويت والتي أتاحت الفرصة لنمو وانتعاش الثقافة.

رابعاً: إن الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي وتقلباته قد فرض السلبيات التي عاشتها الثقافة في الكويت، ومنها تأثير المجتمع الاستهلاكي.

خامساً: إن هناك إحساسا بأهمية الاستفادة من الثروة المادية المتوفرة لتوظيفها لخدمة الثقافة، وهو وراء هذا الإنتاج الذي كانت ولا تزال تقدمه الكويت، عبر مجلاتها وصحفها ودورياتها وغيرها إلى الوطن العربي.

سادساً: من خصائص الثقافة في مجتمع الكويت خاصية التكوين الاجتماعي التاريخي لهذا المجتمع، فالعقلية العشائرية قد استمرت مؤثرة في حياتنا على مستوى الفرد والجماعة، على مستوى الشعب والإدارة، وقد كان لذلك تأثير على تكوين الثقافة على القيم والمفاهيم والسلوك والمعايير وانعكس ذلك التأثير على وسائل نقل ونشر الثقافة عن طريق التعليم والإعلام، وكانت النتيجة تهميش دور الإنسان، وتحويل اهتمامه إلى مصالحه الفردية وليس مصلحة المجتمع، وتغييب وعيه عن المشكلات والقضايا الأساسية إلى الهامشية. وسنحاول أن نشرح ذلك بعض الشيء بعد الانتهاء من خصائص الثقافة في هذا المجتمع.

سابعاً: غياب النقد الشجاع والواعي لمظاهر التخلف في حياتنا، وإن وجد فهو محدود وغير مؤثر

فأتاح ذلك المجال لترويج ثقافة مسطحة ومزيفة بينما الثقافة الحقيقية والجادة محدودة، ولا تلق الاهتمام والتشجيع ربما لعدم الوعي بها وبأهميتها، وربما تلعب المجاملة في حياتنا دوراً في ضمور وضعف النقد في مجال الثقافة.

وهناك شروط أساسية للمثقف:

١ـ مرجعية التكوين الثقافي (التراث، الثقافات الإنسانية، الواقع).

٢ـ ظروف موضوعية وإطار ديمقراطي يوفر حرية الرأي.

٣ـ مثل عليا وأهداف يسعى لها المثقف.

البداوة والعشائرية: ذكرنا عند استعراضنا لخصائص الثقافة في مجتمعنا أن العشائرية إحدى تلك الخصائص.

البداوة رابطة عصبية، وسلوك وعادات فطرت عليها القبائل العربية عبر تاريخها. وقد رأى ابن خلدون أن العصبية القبلية تمثل الركن الثاني مع الدعوة الدينية في كل حركة دينية، أو تأسيس دولة إسلامية. لكن أن تكون القاعدة التي تحدث عنها ابن خلدون مستمرة إلى عصرنا فهذه هي المسألة التي تحتاج إلى توقف وتحليل وتعليل.

يذهب الكثيرون إلى أن ثقافتنا المعاصرة مسطحة وتوليفية ومزيفة في غالبها وبخاصة خلال العقود الأخيرة، فعندما ننفض عن أنفسنا تلك الثقافة الزائفة نظهر على حقيقتنا نحن العرب بأننا قبليون تعشعش البداوة والعشائرية في عقولنا وسلوكنا حتى النخاع. ونود أن نضرب بعض الأمثلة على ذلك وقد أكد بعضها العديد من الكتاب والمثقفين العرب المعاصرين مثل محمد جابر الأنصاري في كتابه الأخير «التأزم السياسي عند العرب وموقف الإسلام» وفيما يلي بعض تلك الأمثلة:

في جمهورية اليمن الديمقراطية سابقاً طبقت الماركسية اللينينية، وطرحت ثقافة اشتراكية تقدمية، ونظر لها مثقفون يمنيون جنوبيون، وفجأة اشتعل صراع دموي مرير بين أطراف السلطة عام ١٩٨٦، وظهرت الحقيقة وهي أنه كان صراعاً قبلياً متخلفاً، وأنه في وقت قصير جداً أصبح لا وجود لكل تلك الثقافة الاشتراكية التقدمية في عقل وسلوك قيادات الحزب والسلطة!!! ثم لنأخذ مثلاً آخر هو وضع العراق اليوم، ألم يمض على الحكم الجمهوري في العراق قرابة أربعة عقود؟ ألم يكن الحكم خلالها كما يعلن حكماً اشتراكياً قومياً وحدوياً؟! ثم يكتشف الجميع أن الممارسة للحكم في العراق عشائرية متخلفة يرسخها حزب البعث القومي الاشتراكي الوحدوي!!!

ونذكر أيضاً مثلاً ثالثاً، عندما وقع العدوان العراقي على الكويت في أغسطس ١٩٩٠، فقد هلل وصفق الكثيرون من المثقفين العرب للاحتلال والغزو. ترى كيف كان أولئك يفكرون؟! ألم يكونوا يعرفون أن النظام العراقي نظام ديكتاتوري دموي، دمر العراق؟! كيف يؤيد المثقف العربي العدوان، واحتلال بلد عربي لبلد عربي آخر وتدميره، وهو يعرف أن الاحتلال تدميري وقسري وضد إرادة الشعب؟! كيف يوائم المثقف العربي هذا بين ماكان ينادي به من مبادىء ديمقراطية وبين تأييده للديكتاتورية ووقوفه مع

الطاغية في بغداد؟! إن تلك الأمثلة تكشف لنا عن زيف الثقافة لدى أغلب المثقفين العرب، وإن حقيقة هذا المثقف أكثر تخلفا وديكتاتورية من الأنظمة الديكتاتورية نفسها، وإن العديد من المثقفين هم طغاة صغار ينتجون طغاة كبار. والأمثلة كثيرة في حياتنا، نحن بحاجة إلى إعادة تثقيف وإلى تربية جديدة.

البعد المحلي والخارجي للثقافة في الكويت

عندما نتحدث عن التكوين الثقافي وتطوره في الكويت لابد من التركيز على عدد من العناصر الأساسية المحلية والخارجية التي كان لها دورها في ذلك التكوين والتطور. ففي إطار البعد المحلي نجمل فيما يلي أهم تلك العناصر:

أولاً: هامش الحرية الذي كان متوفراً قبل الاستقلال، والتجربة الديمقراطية بعد الاستقلال

لقد توفرت في الكويت حرية نسبية في القول والكتابة والممارسة للنشاط العام ساهمت في بلورة الثقافة في الكويت وظهور عناصر مثقفة وجادة حتى قبل أن تكون هناك ديمقراطية واستقلال، ويرجع ذلك لعدة عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية، فطبيعة السلطة ليست قمعية، والتعليم قام على أكتاف العرب من عدد من الأقطار التي كانت لها تجربة عريقة في التعليم الحديث والثقافة، وبعد الاستقلال وأثناء التجربة الديمقراطية كفل الدستور حرية الرأي قولاً وكتابة، ونشطت الثقافة وتطورت في الستينات وبداية السبعينات، وبعد ذلك ضعفت واضطربت وتسطحت.

ثانيا: الوفرة المادية ودورها في دعم الثقافة والمؤسسات الثقافية

إن توفر الظروف المادية الجيدة في الكويت نتيجة عائدات النفط جعل في الإمكان الصرف على مجالات الثقافة والمؤسسات الثقافية، فأنشىء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأصبحت هناك حركة مسرحية نشطة، وتأسست مجموعة من المجلات والدوريات الثقافية المهمة، وتأسست صحف يومية ومجلات أسبوعية، وأقيمت الندوات والمؤتمرات والمهرجانات ومعارض الكتب إلخ . . . وليس كل من يملك المال يمكن أن يساهم في الصرف على الثقافة، فهذا المجال يحتاج إلى من يقتنع بجدواه وتأثيره في تكوين عقل الأجيال ويبني حضارة المجتمعات بدون أن ينتظر منه عائداً أومردوداً مادياً.

ثالثاً: التعليم وانتشاره ودوره في الثقافة.

ليس هناك أدنى شك في أن التعليم هو المجال الأساسي للثقافة، وأن انتشار التعليم في جميع مراحله قد أفرز رموزاً مثقفة، ونخبة مثقفة، ومهما اختلفنا في تقييمنا لعطائها ودورها فإن الحقيقة التاريخية تقول إن التعليم كان له دور رئيسي في نمو الثقافة وانتشارها في هذا البلد.

أما العوامل الخارجية في تكوين وتطور الثقافة في الكويت فيمكن إجمالها فيما يلي:

أولاً: إن المجتمع الكويتي اتصف عبر تاريخه قبل النفط بركيزة اقتصادية أساسية ومورد مهم في حياة سكانه هو «التجارة»، وكون الكويت تقع على ساحل الخليج العربي وفي رأسه الشمالي، وعند نقطة ملتقى الطرق التجارية البحرية والبرية فقد حظي قطاعاً واسعاً من هذا الشعب بفرصة الاحتكاك

والتمازج مع ثقافة الآخرين في المنطقة وخارجها، كما أن ذلك التبادل التجاري النشط قبل النفط وفي العصر النفطي قد نتج عنه اتصال حضاري بين قطاعات مجتمعية مع الشعوب الأخرى، ولم يكن المجتمع الكويتي مغلقاً ولذلك تولد لديه الحس الثقافي والحضاري، واكتسب الكثير من قيم وسلوك وثقافة الآخرين.

ثانياً: كانت الهجرة إلى الكويت قبل النفط وفي العصر النفطي أحد الظواهر الهامة في تاريخ الكويت الحديث والمعاصر وأحد مكوناته البشرية والثقافية. والهجرة إلى هذا المجتمع منذ بداية نشأته كانت العامل الرئيسي في تكوين هذا الشعب وبخاصة من المناطق المجاورة، والهجرة الكبيرة التي فاقت عدد المواطنين في العصر النفطي من مختلف الدول ومختلف الثقافات تمازجت وتفاعلت في بعض جوانبها رغم انغلاق بعضها وعدم تواصلها واتصالها بالثقافات الأخرى أو المحلية إلا أنها في النهاية لعبت دورا مباشراً أو غير مباشر في الثقافة واكتساب عناصر ربما جديدة أضيفت إلى واقعنا الثقافي. إن الذين يكابرون بنكران تأثيرثقافة غيرهم على مجتمعهم لأسباب اجتماعية واقتصادية ينافقون مجتمعهم ويقفزون على الواقع ويتجاهلون وقائعه في مجال الثقافة.

ثالثاً: البعثات التعليمية والفنية للخارج واكتسابها للمعرفة والثقافة، والاستفادة من تجارب الآخرين وثقافتهم كالقيم والسلوك وغير ذلك قد ساعد وبلور من ثقافتنا. ولا سبيل إلى نكران ذلك مهما حاولنا أن نبرر خصوصيتنا الثقافية. إن المبعوث الذي يذهب للدراسة في بلد أوربي مثلا ويقيم فيه لعدة سنوات يتأثر بثقافته، وإن لم يتأثر فأي إنسان هذا؟! فهناك نهضة وحضارة سبقتنا بعدة قرون في الغرب، وانه من الطبيعي الاستفادة من تلك الثقافة والحضارة. أما التركيز على نقل الجانب السلبي من تلك الثقافة فهذا تغييب لحقيقة أن هناك عناصر إيجابية استفاد منها المبعوثون لمجتمعهم، وأثرت في ثقافتهم وتم توظيفها في واقع مجتمعهم بطريق مباشر أو غير مباشر. ولأن القضايا الثقافية في الغالب غير ملموسة أو محسوسة كالأمور المادية فإن التيار المتخلف في المجتمع لا يركز إلا على الجوانب السلبية لثقافة وحضارة الآخرين مع أن الإيجابيات لديهم أكبر وأكثر، ويعتقد بأن الهجوم على ثقافة الآخرين تكسبه أرضية جماهيرية وتحمي ثقافته وتراثه، وهذه نظرة خاطئة، وسطحية ولا تدل على وعي ثقافي حقيقي.

د.محمد رجب النجار

من المؤكد أن هناك مؤثرات ثقافية هائلة يمور بها الواقع الثقافي والاجتماعي في أي مجتمع حيّ... ومنها المجتمع الكويتي بالطبع.. هذه المؤثرات هي نتاج عدد من الروافد الثقافية.. بعضها إيجابي وبعضها سلبي... ويتوقف الأمر - أولا وأخيرا - على كيفية مواجهة هذه الروافد والمؤثرات.

أبدأ أولاً بالروافد الخارجية، وأقصد بها هنا العناصر الثقافية التي تنقلها وسائل الإعلام، في عصر الأقمار الصناعية والانترنت.. هل هي عناصر موجبة؟ هل هي عناصر سالبة؟ ثم ماهي المرجعية التي نحتكم إليها؟ ماهي المعايير؟ أعتقد أن المعيار الوحيد في هذه القضية يكمن في وجود مشروع ثقافي كبير للدولة؟ فهل لدينا مثل هذا المشروع؟ ثم ماهي مرجعية هذا المشروع نفسه؟ وما هي أهدافه وغاياته؟ إن

مفهوم الثقافة كما طرح في بداية الحوار، يعني الثقافة بمفهومها الأنثروبولوجي . . . الثقافة التي تميز الهوية الوطنية للذات العامة. بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والدينية، الاثنوجرافية، النفسية . . إلخ. في أبعادها الزمانية الثلاثة «الماضي، الحاضر، المستقبل»، وهي المعادلة التي تختزلها ثنائية الأصالة والمعاصرة، وبتعبير أدق التراث والحداثة.

إذا اتفقنا على ذلك، فإنني من أكثر المؤمنين بتعدد الثقافات بمعنى أنني لا أخشى من الثقافات الخارجية الوافدة . . مادامت تستند إلى مرجعية ثقافية محلية أصيلة . . إنني في هذه الحالة أملك «الخيار» فيما آخذ وفيما أرفض، دون خوف، ودون إحساس بالدونية . . أما إذا كانت المرجعية الثقافية المحلية «هشة» غير واثقة بنفسها، كما هو الحال في دول العالم الثالث . . . فهنا الخطأ والخطر معاً. وهنا يحدث ما يسميه خبراء الثقافة في اليونسكو بالتفكك الثقافي العميق . . وهنا يقع ما أسميه بالمسخ الثقافي . . الذوبان في الآخر/ الأجنبي، الأقوى، وعندئذ تتلاشى الثقافة المحلية شيئاً فشيئا، وتضيع معها الهوية الثقافية والوطنية للدولة . . . وأعتقد أن هذا هو المغزى الكامن وراء هذا السؤال الخطير!

إذا انتقلت بالسؤال الآن إلى المؤثرات الثقافية المحلية، فأعتقد أنه يحسن بنا أن نميّز بين نوعين من هذه المؤثرات: المؤثرات الوطنية والمؤثرات الوافدة، أو «المقيمة» إذا صحّ التعبير. ولنبدأ بالثقافة المحلية:

من المؤكد أن تغييرات ثقافية جذرية - إلى حد الطفرة - قد حدثت في الكويت بعد النفط . . وكان من جرائها اختفاء كثير من العناصر الثقافية الموروثة، على مستوى الحرف والصناعات التقليدية (الغوص والسفر) والعمارة الشعبية، الفنون الشعبية، والقيم والعادات والتقاليد . . . وغير ذلك من عناصر الثقافة المحلية والشعبية التي تمثل لأي دولة «الجذور» وتؤسس في الوقت نفسه لاستقبال معطيات عصر ما بعد النفط . . . ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن نفراً من المثقفين الأوائل في هذا البلد كانوا على وعي عميق بهذه القضية . . ولهذا لا غرو أن تكون الكويت أول دولة عربية تنشىء مركزاً لرعاية الفنون الشعبية، سنة ١٩٥٧ (تليها مصر سنة ١٩٥٨).

أما الثقافة «المقيمة» فأعني بها هنا أن الكويت قد استقبلت - بعد ظهور النفط - مئات الألوف من الأيدي العاملة . . الذين يشكلون جاليات ضخمة، بعض هذه الجاليات يكاد يفوق في تعداده سكان البلد الأصليين. هذه الجاليات ليست مجرد هجرات بشرية ضخمة. بل هجرات ثقافية أيضا، إذا صحّ التعبير، مثل هذه الهجرات الثقافية - شئنا أم أبينا - سوف تتفاعل مع الثقافة المحلية، ويحدث ما يسميه علماء الفولكلور والأنثروبولوجيا بالتداخل الثقافي Acculturation . . وهنا لابد من التمييز بين نوعين من روافد هذه الثقافات المهاجرة أو المقيمة في الكويت: روافد عربية وروافد أجنبية. . ولم يكن ثمة حذر في التعامل معها . . فالكويت أولا وأخيرا. دولة عربية، شعارها آنذاك «كويت العرب» ومن هنا تعايشت روافد الثقافة العربية مع الثقافة الوطنية الكويتية دون آثار سلبية تذكر، لسبب بسيط، أن الجذور الثقافية - في الحالين - تنتمي إلى ثقافة «أم» هي الثقافة العربية الإسلامية، والتنوع في إطار الوحدة أمر إيجابي.

أما الروافد الثقافية الأجنبية، فأخطرها بلاشك الروافد الآسيوية، لأن معظمها يعمل داخل البيت

الكويتي . . . وأستشهد هنا بمربيات الأطفال (من الهند والفلبين وسيريلانكا . . . .) معظم هؤلاء المربيات غير مسلمات ، لا يعرفن العربية (اللغة الأم للطفل الكويتي)لهن عادات وتقاليد وطقوس لا تمت للثقافة الوطنية أو العربية بصلة . . ونحن نعرف مدى اعتياد الأم الكويتية ـــ بعد خروجها للعمل ـ على هؤلاء المربيات . . هنا يكون «التهديد الثقافي» وارداً . . وبالضرورة في أخطر عناصر الثقافة ، اللغة والدين . وأضاء كثير من المخلصين من أبناء هذا البلد الضوء الأحمر، أمام ظاهرة تفشي «الخدم والمربيات» في المنازل إلى هذا الحد المخيف . . . ولكن ذهبت دعوتهم أدراج الرياح . . فشتان بين الطموح والواقع . . ولولا أن الشعب الكويتي ـ بطبيعته ـ شعب منفتح بالضرورة على الثقافات الأجنبية ، منذ أن عمل في البحر (السفر خاصة) ويعرف كيف يتعامل معها بحذر، لأصبح أبناؤنا يرطنون الآن باللهجات الآسيوية . . . ولولا أن الحسّ الديني هنا عميق . . لكان الله وحده يعلم مدى ما كان يمكن أن يحدث من تفكك روحي عميق أيضا في الثقافة المحلية .

وفي رأيي أن عناصر المقاومة تكمن في الحفاظ على الثقافة الوطنية ، وعلى رأسها التراث الشعبي . . وفي الحفاظ على روح الدين ، كما كان الأمر عليه قبل النفط ، لكن من غير انغلاق على الذات . . فنحن في عصر الثقافات الكونية ، إذا صحّ التعبير . . وأمامنا اليابان ـــ نموذجا ـ تجمع بين إنتاج أحدث منجزات العصر تكنولوجيا ، أما على المستوى الثقافي ، فهي دولة «رجعية» من الطراز الأول، إذا كان التشبث بالتراث رجعية ، كما يزعم البعض ، ومعظمنا ذهب إلى اليابان ، ورأى إلى أي مدى تمسك الشعب الياباني بموروثه الثقافي الشعبي أو المحلي . وأعتذر للإطالة في الإجابة عن هذا السؤال . . . فهو في رأيي أخطر الأسئلة . . لأنني كما فهمته ، لا يكتفي برصد الواقع الثقافي الكويتي ، ولكنه يتضمن كذلك السؤال «لماذا» وهنا مكمن الخطورة فيه .

د.نورية الرومي

لقد تعددت تعريفات الثقافة وتفاوتت ، وهي كما نراها عبارة عن تراكم فكري وحضاري عبر التاريخ الطويل للمجتمعات ، وما يكتنف هذه المجتمعات من قيم وتقاليد اجتماعية وتراث لها ، أو بعبارة أخرى فإن الثقافة في أبسط تعريفاتها هي : تراكم كمي لخبرات وممارسات ومكتسبات تؤدي بالضرورة إلى تغيير كيفي ، ومرحلة هذا التراكم قد تطول أو تقصر حسب استعداد المجتمع لذلك .

ولصعوبة تحديد مصطلح الثقافة فإنه بالتالي يصعب أيضا تحديد مصطلح المثقف، وكما اختلف في تحديده فإنه أيضا قد اختلف في تحديد من هو المثقف . . .

ولكن من الواضح أن هناك فرقاً واضحاً بين المتعلم «حامل الشهادة العلمية» وبين المثقف الذي قد نال قدرا من التعليم يتفاوت من شخص لآخر، ولكنه يمتلك قدرة إبداعية ورؤية فلسفية وعطاء ثريا وتفاعلا مع هموم مجتمعه وقضاياه ، وقد مكنه من ذلك سعة اطلاعه ووعيه الثقافي .

وتختلف الخلفية الثقافية المكونة لثقافة الفرد ، فهناك من ثقافته تنحصر في الثقافة الدينية ، أو السياسية ، أو الاقتصادية ، أو الإبداعية أو التراثية أو الشعبية . . . إلخ . ومن منهم من ثقافته شاملة

تنفتح على مختلف فروع العلم والفكر. . . وهناك من ثقافته شفاهية، وآخر سمعية. . . إلخ.

وشخصية المثقف على أنواع عدة. . منها على سبيل المثال:

ـ المثقف العادي: الذي يمثل الثقافة الجامعة الشاملة، وهو الذي يفهم في فروع العلوم المختلفة، والتراث الفكري والشعبي للمجتمع.

وقد نستطيع أن نطلق عليه المثقف العادي، وهناك. . .

ـ المثقف النخبوي: إن جاز التعبير، وهو الذي اغترب نتيجة للتيه والضياع لأسباب عديدة من أهمها:

ـ عدم تهيئة المناخ الملائم لفكره الثقافي وإبداعاته. . ومنها الوضع العام في البلد الذي يعيش فيه، أو الأنظمة السياسية التسلطية التي تحكمها ومنها التناقضات التي تحكم مجتمعه، وإحباطاته المتكررة في الوصول لما هو أفضل كما يرى أو يعتقد. ولهذا فإن هذا المثقف نراه يلتزم الصمت دائما فيما يرى، أو ينزوي بعيدا عن ساحة الحدث، أو يحاول الهروب من تحمل المسئولية المفروضة عليه كمثقف له دور إيجابي في معالجة هموم وطنه وقضاياه. . . فيلجأ هذا المثقف إلى السلبية بالاغتراب عن مجتمعه. بعيدا عن القاعدة العريضة دون أن يخلق عادة ثقافية لهذه القاعدة، وهو نوع من الاستعلاء عليها، وإذا خاطب فهو لا يتخاطب إلا مع أقرانه في درجة الفكر والثقافة، ولهذا فإن سلطة هذا المثقف تعد نوعا من أنواع التعالي أو ثقافة الأبراج «إن جاز التعبير» وهي تشكل نوعا من التسلط أمام الإنسان الجاهل أو الاستعلاء عليه. وقد يشكل أيضا نوعا من الإرهاب الثقافي، لأن الإنسان العادي قد لا يفهم منه شيئا في حديثه أو كتاباته عن بعض المصطلحات العلمية والأدبية، كأن يخاطب إنسانا عاديا على سبيل المثال عن «الحداثة في الأدب والنقد» وما بعد الحداثة وهكذا. . .

إضافة إلى أن هناك المثقف التقليدي والمثقف الملتزم بقضايا وطنه وهمومه، ويشكل نسبة ضئيلة في المجتمع. وهناك نوع آخر من المثقفين نستطيع أن نطلق عليه «مثقف السلطة» الذي يعمل مع النظام في مجتمعه بل ويمثل فكر هذا النظام ويروج لهذا الفكر ويبارك ويهلل له، وهذا النوع من المثقفين هو أخطر الأنواع في المجتمع، وقد تتمثل خطورته في كتاباته السرية لما يطلب منه من قبل هذا النظام.

لا نستطيع أن نتحدث عن الثقافة في الكويت بمعزل عن الثقافة في الخليج العربي، بل لا يمكن التفكير بهما بمنأى عن الحركة الثقافية في الوطن العربي، وكذلك بالنسبة لبقية المحاور الأخرى المطروحة في هذه الندوة، كالتعليم، والديمقراطية، والتنمية. . وغيره. ولابد في البداية من التفريق بين إنتاج الثقافة وصناعة الثقافة لأن الاختلاف بينهما واضح بين، فالإنتاج هو الإبداع للأديب من كتابة نثرية أو شعرية للأديب والفنان أو من مخرج أو فنان تشكيلي أو غيره من الفنون (مخرج سينمائي أو مسرحي) أو غيره.

أما صناعة الثقافة فهو الدور التنويري الذي تقدمه الدولة ومؤسساتها العلمية والثقافية للمواطن أو

ما تقوم به الروابط أو جمعيات النفع العام أو دور النشر وغيرها من نشاط لترسيخ نهضة ثقافية لأبناء المجتمع، كل بحسب سنه واستعداده لاكتساب هذه الثقافة.

وإذا كان بمقدور الفرد أن يصنع بنفسه إنتاج الثقافة فإن صناعة الثقافة في المجتمع تحتاج إلى جميع المؤسسات لنهضة أبناء المجتمع ثقافيا، وتواصلها مع المؤسسات الأخرى عربية وأجنبية، وإذا نظرنا إلى كم المبدعين ونسبة المثقفين في الكويت قياسا لعدد سكانها فسوف نجد أن عدد المثقفين ضئيل قياسا إلى غيرهم، على الرغم من انتشار التعليم ومدارسه منذ بداية مطلع القرن العشرين، وتعدد النقابات والروابط وجمعيات النفع العام ودور المؤسسات الهامة في الدولة، على الرغم من ذلك كله إلا أن نسبة المثقفين في الكويت تبقى نسبة دون المستوى المأمول منها، وهذا يؤكد أن الكويت تصنع الثقافة ولا تنتجها بالمستوى الذي نأمله.

وحتى هذه المجلات العلمية التي تصدر عن مؤسسات الدولة المختلفة مثل: مجلة عالم الفكر، ومجلة الثقافة العالمية وسلسلة المسرح العالمية، وعالم المعرفة وغيرها من المطبوعات القيمة لو تأملنا قراءة هذه المجلات أو المطبوعات من أبناء الكويت فسوف نجد قلة منهم الذين يحرصون على اقتنائها والاطلاع عليها، ونلاحظ أيضا أن عدد الكتاب فيها من الكويت في المتوسط نسبتهم أقل مما يكتبه العرب فيها. وهذا يؤكد ماقلنا في بداية حديثنا عن دور المثقف العربي في داخل الكويت ومساهمته الفعالة في الحركة الثقافية فيها من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يدفعنا إلى القول بأن ثقافتنا في الكويت (ثقافة تصديرية) وهذه تسمية للدكتور حسين مؤنس في كتابه (الحضارة)، العدد الأول من أعداد عالم المعرفة الصادر في يناير عام١٩٧٨.

وقد أكد على ذلك الأستاذ أحمد العدواني في تقديم الكتاب نفسه عندما قال (إن ثقافتنا ثقافة تصديرية).

وأخيرا فهناك فئتان في الكويت يمكن أن نطلق على الأولى منهما: فئة المتعلمين، والأخرى نستطيع أن نسميها فئة المثقفين وأغلبهم من المثقفين النخبويين، والملاحظ أن المثقف العادي لم يستطع أن يشكل فئة أو جماعة مؤثرة في الواقع الاجتماعي والسياسي، أو بمعنى أدق الواقع الحضاري في الكويت.

لاشك أن ظهور التعليم في الكويت وازدياد مدارسه، واختلاف معاهده وتعدد جامعاته بفروعها وتخصصاتها، وكلياتها، قد ساهم مساهمة حقيقية في خلق متعلم أولا، ومثقف ثانيا وكان لإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ورعايته لمجالات الثقافة والفنون المختلفة وإصداراته المتعددة دور بارز في النهضة الثقافية في الكويت، ويعتبر مهرجان القرين الثقافي (الأول والثاني) الذي نظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في السنتين الأخيرتين علامة من علامات الحركة الثقافية في البلاد وتواصلا ثقافيا مع الدول العربية والأجنبية من جانب آخر وقد أضافت مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لبنات في بناء صرح الثقافة في البلاد لما تقوم بطباعته من مطبوعات علمية وتشجيعها للأبحاث العلمية الجادة ومسابقاتها السنوية للعلماء والأدباء في الكويت والوطن العربي، إضافة لوجود حركة مسرحية

نشطة في البلاد تمثلت في مجموعة من المسارح الأهلية والخاصة وإنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت مع بداية السبعينيات، وتخريجه لدفعات عديدة من الكوادر الفنية على مستوى الخليج العربي، وما يطرح في هذه المسارح جميعها من قضايا هامة على مستوى الساحة المحلية أو الخليجية أو العربية، وتواصل هذه الحركة مع مثيلاتها في الوطن العربي، إلى جانب أهمية المكتبات الخاصة والعامة التي تعج بآلاف الكتب العربية والأجنبية والصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، والمجلات العلمية والأدبية والثقافية المتخصصة الصادرة عن جهات رسمية مثل: مجلة العربي ومجلة عالم الفكر، عالم المعرفة، ومجلة الثقافة العالمية وسلسلة المسرح العالمي من وزارة الإعلام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومجلات جامعة الكويت العلمية المتخصصة في العلوم الأكاديمية، والمجلات والصحف اليومية، ووسائل الإعلام المختلفة من إذاعة وتلفزيون، وقنوات فضائية مختلفة إضافة إلى سيل من الندوات والمحاضرات العلمية في جامعة الكويت والمعاهد وجمعيات النفع العام، والمؤسسات الصحفية وغيرها فأثرى كل ذلك الحركة الثقافية في الكويت.

إضافة إلى عدد من المثقفين الوافدين من بلدان عربية وغير عربية الذين ساهموا مساهمة فعالة في الدور الثقافي فيها، ونخص العرب منهم والذين تفاوت عطاؤهم الثقافي تبعا لبلدانهم وثقافتهم وتكويناتهم الثقافية، وقد مثل بعضهم نضجا ثقافيا فاق من بداخل الكويت. أما المؤثرات الخارجية وهي عديدة ومن أهمها: البعثات إلى الدول العربية في مطلع القرن العشرين ومن ثم إلى الدول الأجنبية للدراسات المختلفة الجامعية والعليا، فقد شكلت رافدا مهما للثقافة في الكويت إلى جانب روافد أخرى كالمشاركات العلمية والمؤتمرات أو الملتقيات الثقافية على مستوى الأفراد أو المؤسسات من داخل الكويت إلى خارجها... وكان لانتظام وصول الدوريات والمجلات المتخصصة، والصحف اليومية من هذه البلدان المختلفة إلى الكويت أثر واضح في الثقافة. وللغزو الإعلامي عبر القنوات الفضائية والإذاعات للمواطن الكويتي في عقر داره نقلة نوعية في ثقافته.

كما أن للأسابيع الثقافية التي نظمها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في سنواته الطويلة في داخل الكويت نشاطات متعددة لدول عربية مختلفة مثلت تواصلا ثقافيا لأبناء الكويت مع هذه الدول، وكذلك العكس فأسابيع الكويت الثقافية في خارجها، وما اكتنفها من برامج ثقافية وندوات علمية وثقافية وأمسيات شعرية، وبرامج فنية غنائية وعروض مسرحية جعلت جسور التواصل متبادلة بينهما.

وكان التواصل الفكري الهام عن طريق معرض الكتاب السنوي الذي ينظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مجموعة من دور النشر في الكويت مع عدد من البلدان المختلفة، وماكان يقام على هامش هذا المعرض من ندوات فكرية وثقافية وأمسيات شعرية. فإن مثل هذا النشاط مع هذا الزخم الكبير من الكتب العربية والأجنبية من أهم المؤثرات الخارجية في تكوينات المتلقي في داخل الكويت وفي محصلته الثقافية فيها بعد. ولا نستطيع أن نغفل المعوقات الداخلية أو الخارجية للثقافة بالكويت، فالاستعمار العربي بجذوره التاريخية والسياسية قد ولد أجيالا بأنظمتها

السياسية لاتزال تشعر بالتبعية الثقافية لها، كما ولد الاستعمار نظام الدولة التسلطية والنظام القمعي في الوطن العربي، كما أثر في المناهج التعليمية العربية التي لم تخلق مثقفا واعيا، بل خلقت إنسانا عربيا يشعر بالقمع في داخله منذ الطفولة. وقد ساعدت التربية الأسرية على ذلك فقد أنشأت أبناءها على قيم الطاعة والولاء للأب وقد غرستها الأسرة وعمقتها في تربية الأبناء وحددت السلطة المطلقة لرب الأسرة. وقد عكس الأدب العربي ذلك بوضوح في ثلاثية نجيب محفوظ في شخصية السيد أحمد عبدالجواد المتسلط على أسرته، ويخرج الابن من سلطة الأسرة إلى تسلط الدولة بمؤسساتها وأجهزتها العربية، وأخيرا يفتقد فيه المثقفون ايديولوجية يرتكز عليها.

وليد الرجيب

عندما نتحدث عن مؤثر، فهذا يعني استحداث ظرف على شيء ما مثلما يحدث في العلم تماماً، فتعريض البيضة إلى مؤثر النار يعني استحداث ظرف جديد ليس له علاقة بواقع البيضة، لكنه ـ الظرف الجديد ـ لا يزول بزوال المؤثر ـ النار ـ ودائما يكون المؤثر خارجيا ولكنه يصبح جزءاً أصيلاً من الواقع مثال المشربية في مصر ـ الطربوش في مصر والشام... الخ..

أما المؤثر المحلي فلا يعتبر مستحدثا ولكنه يشكل البيئة التي تنتج ثقافتها الخاصة، كالبحر وأساليب التعامل معه سواء في الغناء، أو نوع الغذاء، أو أدوات تسخيره بدءاً بأدوات الصيد إلى مختلف أنواع السفن.

وبالطبع وكما قلنا سلفا الظرف المستحدث بتأثير خارجي لا ينتهي بزوال المؤثر، لكنه يصبح في النهاية ظرفا محليا، وكل الظروف التي استحدثها الاستعمار في الدول المستعمرة شكلت جزءاً من بنية المجتمعات.. فالثقافة الغربية المأخوذة من الشرق أصبحت جزءاً من بنيتها وطورتها واستحدثت عليها ظروفا أخرى وهكذا..

والآن إذا أردنا الحديث عن المؤثرات المحلية في الثقافة فهذا بالنهاية سيقودنا إلى الحديث عن البيئة.

لاشك أن حياة البحر تنتج ثقافتها، وهذا بحد ذاته مبحث كبير يحتاج إلى صفحات كثيرة، فمن أغاني البحر التي تخفف عناء عمل البحارة، إلى النهمة التي تعتبر نشرة أخبار طاقم السفينة، إلى مايسمى (Group Therapy) أو العلاج الجماعي (مجازاً)، فكل نهام يبث شكواه أمام زملائه البحارة، فيرد عليه آخر، ثم آخر وهكذا..

ونستطيع الحديث عن الصحراء التي تنتج ثقافتها هي الأخرى، التنقل ـ الحداء ـ الربابة ـ الشعر ـ العلاقات.. الخ..

وعنصر آخر هو الطقس الحار ومايتنتجه من ثقافة، مثل مواد البناء واتجاهات المنازل (لماذا تكون اتجاهات الليوان إلى الشمال) و«البارقيل»، والدشداشة الواسعة البيضاء، وغطاء الرأس.. الخ..

وعنصر آخر هو شح الموارد الاقتصادية، أي الفقر الذي يقود إلى التخلف..

لكن البيئة الطبيعية التي كان لها تأثير كبير ساهم بتشكيل طابع المجتمع الكويتي هو البحر الذي بتسخيره خلق انفتاحا على ثقافات أخرى، بعكس مجتمعات الجزيرة والصحراء، ولا أقصد النقل والاقتباس فقط ولكن تطبيع البنية النفسية والتركيبة الاجتماعية بالمستحدث.

كما ساهم بشكل كبير طبيعة العقد الاجتماعي، وشكل العلاقة بين الحاكم والمحكوم وطريقة إدارة المجتمع الكويتي في تأكيد هذه البنية النفسية والاجتماعية. وبعد الاستقلال ووضع الدستور كان النتاج واضحاً..

وفي المجال التطبيقي نجد ذلك في النتاجات الإبداعية المتأثرة ببيئتها المحلية من شعر وقصة ومسرح.

البحر عامل استقرار بعكس الصحراء، ولذا تبنى على سواحله المدن والموانىء التي تتأصل بها ثقافة معينة وتصبح موروثا أكثر تقدما من ثقافة الصحراء وأسرع في التطور التاريخي.

هناك جانب آخر من المؤثرات في الثقافة مثل الظواهر والكوارث، وهذه رغم أنها تزول إلا أنها تراكم من الموروث الثقافي وتغنيه بشكل أو بآخر بالرغم من أن تأثيرها قد يكون سلبيا مثل ظاهرة مايسمى بالمد الإسلامي ـ وهنا أقصد الحركة السياسية أو التشدد ـ وهي ظاهرة ليست في ضمير البنية السيكولوجية الكويتية بل الأصل هو التسامح والانفتاح، حتى وإن سادت وفرضت ثقافتها مثل الحجاب والنقاب وسنت قوانين مثل منع اختلاط الجنسين في مقاعد الدراسة، إلا أنها تزول، لأنها أولا تناقض حركة التاريخ البشري، ثانيا هي ليست في بنية الإنسان الكويتي، وقد نلاحظ أن كثيرا من كوادر الحركة الإسلامية السياسية جاءت من ثقافة الصحراء من العلاقات القبلية الأكثر تخلفا من ثقافة المدينة، والثقافة التي تحاول هذه الكوادر فرضها هي الثقافة الصحراوية المتخلفة والمتشددة.

والكوارث كذلك لها تأثيرها، ورغم أنه لا توجد في الكويت كوارث طبيعية أو أوبئة إلا أن الاحتلال العراقي يعتبر كارثة كبيرة، حيث حاول أن يعيق تقدم الثقافة، ولكن بزوال الاحتلال اغتنت الثقافة الكويتية وستغتني أكثر في المستقبل...

وهناك تأثيرات أخرى تؤثر في الثقافة مثل الثقافات التي تنتجها الطبقات الاجتماعية المختلفة، فحسب المصالح تختلف الثقافات وصراع المصالح ينتج صراعا بين الثقافات، لكن في النهاية الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المؤثرة والمسيطرة اقتصاديا.

من المسلم به أنه لا يوجد مجتمع على هذه الكرة الأرضية يتكون بمعزل عن المجتمعات الأخرى، ولا يوجد مجتمع خارج حركة التاريخ، وإن وجد كالجماعات التي اكتشفت مؤخرا في جنوب شرق آسيا فهي مازالت تعيش حياة الإنسان البدائي في أسلوب إنتاجها وحياتها.

ولابد من القـول إن هناك خاصا وعـاما في الثقافة . . هناك ثقـافة بشرية واحدة صنعهـا التلاقح والخبرة الذهنية ، والحاجة لتحسين شروط الحياة وظروفها بدءاً من الملجأ إلى اختصار العالم ومضاعفة سرعة وصـول المعلومة ، فالعـالم البشري يشترك في نتاجات مـادية وفكريـة واحدة بدءاً بالنـول مروراً بالطائرة . . إلخ ، وبفكرة الحرية إلى جميع القيم الإنسانية مثل الديمقراطية والنزوع إلى الحرية والسلام والتعاون والتواصـل البشري وتبادل المنافع ، ولا يمكن بـأي حـــال الادعاء بـأن لا حـاجة لشعب أو مجتمع لثقافـــة مجتمـع آخر، وأي دعوة للعزلـة بالتأكيد لـن تكـون مستندة إلى منطـق واقعي ووعي حقيقي . .

كما أن التقدم الثقـافي يستلزم الانفتاح ، والهلع مـن ثورات العالم العلميـة والثقافية ليست في صـالح الثقافـة أو التكون الاجتماعي ، ولكـن يبقى الصراع الأزلي بين التقدم والـرجوع أو التمسك بـالماضي قائما كمحرك للحياة .

والذي لا يعرفه دعاة الانغلاق والخوف من الثقافات الأخرى أن التطور موضوعي أي خارج عن وعينا وإرادتنا ولا يمكـن إلغاؤه مـن ذاكرة التاريـخ ، والحل ليس بشن حـرب على التطور البشري ، بـل بتوفير المناخ الملائم لتطور الثقافة في مجتمعنا ، والسماح بالاختـلاف والتداول وتوفير مناخ العافية في التعليم وفي تطور المؤسسة والقانون وإتاحة المعلومة وحرية التعبير واحترام الإنسان .

ووجود ثقـافة إنسانيـة واحدة لا يعني عـدم وجود ثقافـات خاصة تمثـل هويات للمجتمعـات التي انتجتها ، كما لايعنـي عدم تعدد الثقـافات في المجتمع الـواحد سواء ذات البيئـات المتعددة مثل القـرية والجبل والصحراء أو المنقسمة إلى طبقات اجتماعية متعارضة المصالح .

لكن دائما هناك سمات مشتركة في الثقافات وهي القيم الإنسانية التي تمثل تحضر الإنسان .

إن من طرح أفكار التنوير الأولى في الكـويت تأثر بالثقافات العربية والعالميـة ، واستمر تطلع الثقافة الكويتية إلى التحرر والتطور وتحديث الدولة من التجارب العربية والعالمية ، فمناهج الدراسة كانت عربية والمدرسين في معظمهـم كانـوا من الـدول العربيـة ، واستفـاد رواد النهضة الحديثـة كذلـك من بعثـاتهم الدراسية في مصر وبغداد وبريطانيا ، وأغنوا بأحلامهم وخبراتهم الثقافة الكويتية .

وحتى النتاجات الأدبية تأثرت موضوعاتها بهذا التطور الاجتماعي والتحديث ، وتأثرت أشكالها الفنية بنتاجات الساحة الأدبيـة العربية ، فقد عكس هؤلاء الشباب تطلعهم إلى تعليـم الفتاة واختيارها لشريك حياتها وبناء شبكة نقل بحرية حديثة ومستشفى للولادة وتمديد شبكة مياه . . . إلخ . كل ذلك كان بتأثير الثقـافـات الخارجيـة ، حتـى الملابـس العصريـة التـي انتشرت في الخمسينيـات بين المتعلمين والمثقفين الكويتيين كانت بتأثير خارجي واضح .

وإذا نظرنا إلى العمارة الكـويتية القديمة نجد تـأثيرات هندية وفارسيـة ، كما أن بعض الفنون والآلات الموسيقية نقلت من إفريقيا والهند وغيرهما .

إن المشهد الثقافي الآن هو محصلة إنتاج المجتمع والتأثيرات الثقافية الخارجية .

٢- الديمقراطية والثقافة

د.أحمد البغدادي

تتمثل العلاقة بين الديمقراطية والثقافة من خلال الحريات الفكرية التي يتبناها المجتمع في دستوره كمبدأ أساسي في العلاقة بين الفرد والسلطة. وقد نص الدستور الكويتي في مادة ٣٦ على أن: «حرية الرأي والبحث العلمي مكفولة. ولكل إنسان حق التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو غيرهما..» وفي مادة ٣٧: «حرية الصحافة والطباعة والنشر مكفولة وفقا للشروط والأوضاع التي يبينها القانون». ولا خلاف على أن ثقافة أي مجتمع لا يمكن أن تنمو وتتقدم بشكل طبيعي دون ديمقراطية تحرص على غرس الحريات الفكرية في المجتمع باعتبارها من القيم الأساسية والهامة، والتي لا حياة لأي مجتمع بدونها.

الديمقراطية باعتبارها نظام سياسي ـ اجتماعي ينظم حياة البشر في مجتمع يقوم على مبدأ المساواة وحق الناس في صناعة التشريع اللازم لهذا التنظيم الاجتماعي. كما تتضمن الديمقراطية في جانبها السياسي الحفاظ على حقوق الإنسان، وفي جانبها الاجتماعي توفير الضمانات الحقيقية والفعالة لممارسة هذه الحقوق في التعامل اليومي. والثقافة باعتبارها منظومة فكرية مرجعية لا غنى لها عن الديمقراطية، بل إنها لا تزدهر إلا في مناخ ديمقراطي يشعر فيه الإنسان بالحرية والكرامة، خلافا للمجتمع الاستبدادي الذي لا يتيح المجال للنمو الثقافي.

المثقف والباحث والمفكر بحاجة حقيقية إلى الديمقراطية حتى يتمكنوا من طرح القضايا الثقافية في المجتمع ومناقشتها بعقل متفتح. وعلاقة المثقف بالسلطة لا يمكن أن تكون طبيعية إلا في ظل نظام ديمقراطي يؤمن بالرأي الآخر، وبأهمية مناقشته للوصول إلى السبيل الأفضل لإصلاح المجتمع. وفي المجتمع الديمقراطي لا يغدو المثقف تابعا للسلطة، بل يكون مستقلا في تفكيره، حرا في أبحاثه، جريئا في طرحه ومناقشاته لمختلف الموضوعات.

لقد أثبتت تجارب التاريخ البشري أن الفكر يتحجر حين يكون باتجاه واحد. وهو الاتجاه الذي تفرضه السلطة كما حدث في منظومة الدول الشيوعية التي انهارت في السنوات الأخيرة، والتي تخلفت في المجال الثقافي العالمي بسبب النمط الاستبدادي في الحكم الذي كان متبعا وخاضعا لسلطة الحزب. لقد حرص أعضاء المجلس التأسيسي في الكويت حين سعوا لوضع الدستور عام١٩٦١، على تضمين الدستور نصوصا واضحة تنص على الحريات الفكرية التي تمثل أساسا صلبا عند الممارسة. ومن المفيد بهذا الصدد الإشارة إلى نكوص المفاهيم الثقافية والحريات الفكرية عموما في الفترات التي توقفت فيها التجربة الدستورية عام١٩٧٦، ١٩٨٦، إذ شهد المجتمع الكويتي انحسارا واضحا في الوضع الثقافي العام، ولعل المقارنة بين الفترات الزمنية التي تشهد وجود البرلمان وتلك التي يغيب عنها البرلمان خير مؤشر على تنامي الثقافة وانحسارها. بل يمكن القول إن فترات الانحسار قد أثرت تأثيرا سلبيا بالغا في المجمل الثقافي العام، كما يستدل على ذلك من مستوى الكتابة في الصحافة على سبيل المثال.

المجتمع الكويتي بعد التحرير وعودة الديمقراطية ممثلة بالانتخابات العامة واستعادة السلطة التشريعية دورها الهام في التشريع والرقابة على السلطة التنفيذية، شهد تناميا ملحوظا في ارتفاع مؤشر الثقافة على صعيد الممارسة الفكرية كما يتبين من خلال الموضوعات التي يطرحها المثقفون والكتاب في الصحافة، والأبحاث التي تقدم للمؤتمرات الأكاديمية، ومعارض الكتب التي شهدت عرض كثير من الكتب التي كانت ممنوعة في السابق، وكذلك الأمر مع المحاضرات العامة والأسابيع الثقافية المنوعة ومختلف الأنشطة الثقافية المتعددة التي تقيمها جمعيات النفع العام على اختلاف مهامها وتخصصاتها.

لقد أثبت الواقع لفترة مابعد التحرير أن الديمقراطية والثقافة تعيشان حالة تلازم فعلي بعلاقة طردية، وأن لا مجال للثقافة الحقيقية أن تظهر وتتطور وترقى كما ونوعا دون توفر الحريات الفكرية التي تضمنها الديمقراطية من خلال نظام حكم دستوري.

د. عبدالمالك التميمي

لا ثقافة بدون الحرية، والدليل على ارتباط الثقافة بالحرية هو أن المجتمعات التي يتوفر فيها هامش جيد للديمقراطية والحرية يتوفر فيها تكوين ثقافي جيد ومبدع، أما المجتمعات التي تسودها الأنظمة الديكتاتورية القمعية فتقتل فيها الثقافة وتضمحل.

لقد انتعشت الثقافة في الكويت لتوفر هامش الحرية قبل الاستقلال ولوجود التجربة الديمقراطية الدستورية بعد الاستقلال. فكانت ولا تزال حرية الصحافة وحرية الرأي قولاً وكتابة، وإقامة المؤسسات الثقافية، وتشجيعها عوامل أساسية في نمو الثقافة وتطورها وتجذرها.

إن وجود ظاهرة النقد رغم ما يصحبها من تشوه، ومحدودية الطرح والتسطيح أحيانا، ضرورة لأنها تخلق مناخاً يؤسس الحوار في المجتمع ويبني رأياً يقبل الرأي الآخر.

الديمقراطية ليست نصوصاً دستورية، وليست برلماناً منتخباً فحسب، وإنما هي حركة ووعي وإبداع وممارسة مجتمعية تستفيد من النصوص الدستورية والمظلة الديمقراطية للبناء والتطور. إن وجود واستمرار الديمقراطية ضرورة حياتية، وإصلاح سلبياتها يتم من خلالها. إنها تخلق المناخ لنمو الثقافة والإبداع، وان دور المثقفين التفكير في القضايا الاستراتيجية الأساسية لحاضر ومستقبل مجتمعهم، وليس التنظير السياسي أو التحليق بعيداً عن الواقع.

إن الثقافة لدينا تضعف وتضطرب، وتتجه للتسطيح ربما لأن التجربة الديمقراطية تتعثر وتخرج عن مضمونها الحقيقي أحياناً وتعود بنا إلى أطروحات متخلفة، هي في الأساس مناقضة للديمقراطية، فهناك الطرح القبلي والطائفي وأصحاب المصالح الخاصة والطرح المتخلف كلها تستغل الديمقراطية وهي غير مقتنعة بها لأن تطبيق الديمقراطية الحقيقي سينهي وجودها وتأثيرها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وهنا يأتي دور المثقفين الحقيقيين لتعميق وتعزيز الممارسة الديمقراطية حتى لا تستغلها قوى التخلف لتقضي عليها.

د.محمد رجب النجار

بداية : الثقافة لا تزدهر إلا في مناخ ديمقراطي . . الثقافة بمعناها الرفيع ، ثقافة الرأي والفكر . . من المؤكد أن مساحة الحرية المتاحة في الكويت ـ على المستوى الثقافي ـ هي المساحة الأكبر على مستوى العالم العربي ، منذ عهد الاستقلال حتى الآن . . . وليس مجاملة ، أن نعزي ذلك إلى «كمّ» الديمقراطية السياسية المتاحة . . وانعكاس ذلك ثقافيا . . بدءاً من ثقافة الديوانيات اليومية ، وثقافة المخيمات الانتخابية ، مرورا بالمجالس النيابية المنتخبة ، وانتهاء بالمنجزات الثقافية الرفيعة التي تشرف عليها الدولة ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أو في الجامعة أو في المؤسسات الثقافية الأخرى ، وفي الصحافة ، وفي المهرجانات الثقافية والمنتديات والمؤتمرات التي ترعاهاالدولة أو تقيمها جمعيات النفع العام ، أو الروابط الأدبية والاجتماعية والمهنية الأخرى . .

أظن أنه لا توجد قيود تذكر . . . إلا ما يمليه العرف الاجتماعي ، والمعتقد الديني والسياسي . ربما كانت الكويت واحدة من الدول العربية القليلة جدا التي لا تحكم ثقافتها «قوانين الرقابة والمطبوعات» . . أعتقد أن الشعب الكويتي أيضا ـ قبل النفط وبعده ـ يمتلك حسا ديمقراطيا عاليا ، تجاوبت معه الدولة تجاوبا إيجابيا . . تمثل في هذا القدر الهائل من حرية الرأي ، وحرية الفكر والتعبير . . .

أعتقد أن هذا السؤال يسجل نقطة إيجابية لصالح الديمقراطية في الكويت . . وبالرغم من ذلك . . فلا يزال هنا رغبة متطاولة في المزيد من الديمقراطية . . . لأن الثقافة بمعناها الرفيع وكما قلت لا تزدهر إلا في مناخ ديمقراطي . . . وأعتقد أيضا أن هذا السؤال يلقي بالكرة في ملعب المثقف الكويتي . . .

يبقى أن أقول ، إنه لا ديمقراطية بالمعنى الحقيقي ـ خاصة في دول العالم الثالث ـ دون أن يواكبها مشروع ثقافي حقيقي ، يوجه مسارها ويحدد اتجاهها . . . إذا كنا صادقين حقا في بناء الإنسان وصناعة الأجيال .

د.نورية الرومي

الثقافة في دول العالم الثالث محاصرة حصارا شديدا ومقيدة بقيود ثقيلة وإن تفاوتت نسب القيود بين وطن وآخر ، وذلك لأن أنظمة الدول السياسية لا تتبع نظام الدولة المؤسسية ولا تحكمها دساتير تحدد علاقة الحاكم بالمحكوم . ولهذا كثيرا ما نلاحظ الأهواء السياسية تتقاذفها في قراراتها ، وسياستها ، وقوانينها أو كما عبر د . أسامة عبدالرحمن في كتابه (المثقفون والبحث عن مسار) أنه في مثل هذه الحالات تظل هذه الدول أو الأنظمة عادة «متأرجحة في غياب قنوات مؤسسية لإدارة مجتمعية حقيقية» .

ومثل هذه الدول لا تعي في الأساس أهمية الثقافة وأهمية دورها في خلق مجتمع متقدم متحضر تزدهر فيه الحضارة ويبدع فيه الأديب ، أو الفنان ، أو الكاتب السياسي والاقتصادي والاجتماعي . . إلخ ولأنها تخشاه في الأساس لما يحمل من وعي وإدراك لتخلف نظام الدولة ، من ناحية ، أو لكونه مؤثرا على القاعدة في المجتمع ومحركا لها ضد السلطة أو النظام . فإنها تتبع معه سياسة القمع والقهر والمطاردة الأبدية امتدادا للسياسة الاستعمارية التي سيطرت على الوطن العربي ردحا من الزمان .

ولهذا نرى أن أغلب هذه الدول تفتقد إلى المجالس النيـابية التي ينتخب أعضاؤها . . وإن حاولت أن تساير ركب الديمقراطيات في العالم فإنها تسعى إلى مجالس الشوري وبتعيين الأعضاء لا بانتخابهم .

كما أنها تسعى جاهدة لإرساء مـؤسسات ثقافية أو وزارات ثقافية . . باسم الثقـافة ولكنها في الحقيقة ثقافة موجهـة تبعا للنظام السياسي ، فنجد أن مطبوعـاتها تخدم هذا التوجه السياسي فتكون بـذلك عائقا من عوائق الثقـافة وليس انفتاحا ثقافيـا حقيقيا . كما أن مجموعة من المثقفين قـد ساهموا مساهمة كبيرة في انهيار الثقافة ، أو انهيار الحكم المدني المؤسسي ساعد على قيام نظم التسلط .

ولقد شهـدت الكويت منذ فجر تاريخها في فبراير عام١٩٢١ بوادر الديمقراطية عندما عبرت مجموعة من وجهاء رجـالات الكويت عن موقفها إزاء أسلـوب الحكم في البلاد، ورشحوا ثلاثـة أشخاص لحكم الكـويت وقتئـذ على أن تختار الأسرة الحاكمـة واحدا منهـم فاعتلى حكـم البلاد المغفـور له الشيـخ أحمد الجابر، ومن ثم تم تشكيل مجلس الشورى من اثني عشر عضوا من وجهاء البلاد في نفس العام .

وفي سنة١٩٣٨ تأسس المجلس التشريعي ليشكل مرحلة أخرى في الحياة الديمقراطية في الكويت إلى أن تولى المغفور له الشيخ عبدالله السالم زمام الحكم في الكويت عام١٩٥٠ فوضع أسس مبدأ الانتخاب في مجالس الإدارات المختلفة وقتئـذ مثل انتخابات البلـدية والمعارف والصحة ، والأوقـاف في عام١٩٥٠ ولكن جميـع هذه المجالـس لم تدم طويلا لأسبـاب عديدة . إلى أن تـم استقلال الكويـت عن الاستعمار البريطاني عام١٩٦٠ ونقلـت الكويت إلى نظام دستوري ، عندمـا صدر دستور الكويت بعـد إقراره من المجلس التأسيسي في نوفمبر ١٩٦٢ الذي نظم علاقة الحاكـم بالمحكوم بصورة واضحة ، وبعد المجلس التأسيسي الذي وضع بنـود الدستور الكويتي في عام واحد دعيت الجمـوع الشعبية للترشيح والانتخاب لأول مجلس نيابي بعد المجلس التأسيسي مباشرة وتتابعت المجالس في دورات نيابية متعاقبة ، فدخل أبناء المجتمـع في المشـاركة السيـاسـة ، ودخلـت الكـويت بـأسرهـا عهـد الانفتـاح السياسي ، والإعـلامـي والاقتصادي والثقافي بـإصدار الصحف والمجلات ، ونظم نشـاط الجمعيات والأندية الثقـافية وشهدت البلاد في عهـده حركـة ثقافيـة متميزة . وتشكلـت جبهة المعارضـة السياسيـة بوضـوح وإن برزت بـأوجه عديدة ، بينما كانت بذرتها الأولى تتمخض تحت السطح فالـديمقراطية قد جعلتها تسفر عن وجهها على سطح الحياة النيابيـة . ولأن الديمقراطية لا تتجزأ فالظـروف التي مرت بها هذه المجالس بعـد وفاة الشيخ عبدالله السالم كانت متشابهة إذ شهدت موجات صدامية فقد حل المجلس البلدي عام١٩٦٦ واستقال ثمانية أعضاء من مجلس الأمة في نفس العام وحل مجلس الأمة للمرة الأولى١٩٧٦ ، وعادت الحياة النيابية مـرة أخرى محل المجلس نفسـه ثانيـة في عام١٩٨٦ وعاد بعد غـزو الكويـت وتحريرها مـن براثـن النظام العراقي الغاشـم عليها في عام١٩٩٢ . هذا الجانب السيـاسي للديمقراطية قد أفرز مجمـوعات في داخل المجتمع على شكل تكتلات أو فئات أو أحزاب سياسيـة وإن استترت بأستار وهمية أو تقنعت بأقنعة غير حقيقية فإنها قد لعبت جميعها بشكل أو بآخـر دورا في مجرى الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية ، وبمعنى أوسع فقد أثرت في الثقافة وبالوجـه الحضاري في الكويت فظهر الوجه الآخر السلبي لها ، حيث أظهرت الـديمقراطية على سبيل المثال مجمـوعات وتيارات تمثل التخلف في أغلـب أطروحاتها وتحاول أن تجر الكويت لعصـور سحيقة . وهذه تمثل انتكاسة حقيقيـة للوجه الحضاري لدولـة الكويت

وهي تشرف على مشارف القرن الواحد والعشرين، ومنها أيضا وصول مجموعة من النواب إلى مقاعد المجالس النيابية، غير مؤهلين علميا أو ثقافيا، أو قد يحملون أفكارا تمثل أطروحات لا تتناسب مع هذا العصر. ويشرعون القوانين لمستقبل البلاد، وتعليم الأجيال.. وثقافة أبناء المجتمع في حاضرهم ومستقبلهم من وجهة نظر ضيقة، ومن منطلقات لمفاهيم تعليمية وثقافية أكل الدهر عليها وشرب قد تجاوزتها الأمم المتحضرة العربية، والإسلامية، والأجنبية منذ سنوات طويلة، خاصة عندما يعمد إلى الخلط بين مفاهيم الدين والسياسة والعلم والثقافة. وأزمة الديمقراطية ليست في الكويت بل في جميع أرجاء الوطن العربي كما عبر أغلب الكتاب العرب عن ذلك النزوح الذي شكل ظاهرة لافتة للنظر من أهل الريف إلى المدن في شمال إفريقيا أو الشام ونزوح البدو إلى المدن في منطقة الخليج والجزيرة العربية فهدد النزوح الشديد المجتمع المدني في الوطن العربي وشكل إشكالية له، إذ بدأ يتخلف بسبب المفاهيم البدوية والقبلية التي استغلت الدين والقبيلة لتحقيق المفاهيم المترسخة لديهم.. ولهذا تشهد هذه الجماعات في الكويت تحالفا واضحا بين عناصر التيارات الدينية والعناصر القبلية في داخل البرلمان الكويتي لتحقيق طموحاتهم وأطروحاتهم، ومن المؤسف أن هذا المد المتخلف ينشط على قلة تعداده مقابل المد الليبرالي المتفتح على عوالم ثقافية واسعة في العالم، نتيجة لسلبية المثقف النخبوي في المجتمع الكويتي وعدم تنظيم صفوفه وجمع وحدة قواعده، كما أسلفنا في بداية حديثنا عنه. ولهذا فإننا نستطيع القول إنهم قد استطاعوا أن يشلوا الديمقراطية فنحن نعيش الآن ردة الديمقراطية وانتكاساتها.

وليد الرجيب

لا ديمقراطية حقيقية بلا ثقافة، ولا ثقافة متقدمة دون حرية تعبير، فالديمقراطية قيمة إنسانية ونظام وأسلوب حياة حضاري يمنح الأمان النفسي والثقة والاستقرار وهي أمور مهمة للإبداع الإنساني..

إن الرخاء والاستقرار وأجواء الحرية والديمقراطية والسلام تعتبر مناخاً وتربة صالحة لانتعاش ونمو وانتشار الثقافة، بعكس الثقافة التي ينتجها النظام الدكتاتوري، والتي تعتبر ثقافة قمع وتكميم أفواه عديمة الأفق. فالديمقراطية تعمق الحوار دون خوف أو قلق وتغني تبادل الآراء وتعمم مساحة من التصالح الروحي مع النفس البشرية، وتضع أساسا صحيحا لتعليم ينمي العقول، وتختفي أجواء الرقابة السياسية وينتشر الكتاب وتتدفق المعلومات، ويرقى السلوك البشري ويتسع الخيال والتأمل.. إلخ، وهناك العديد من الشواهد التاريخية مثل المجتمع اليوناني القديم، ففي أجواء السلام والاستقرار تتقدم العلوم ويسود التفاؤل بالمستقبل، بعكس أجواء الحروب والقلق وعدم الاستقرار.

والدكتاتورية تعمم طرازها الثقافي والأخلاقي والجمالي على المجتمع مما يحد من تطور المجتمع ويحدد مساحة إبداعه ومبادراته، فأجمل اللوحات التشكيلية في ظل النظام العراقي هي التي تصور صدام بملامح القوة والبطولة والفروسية.. وأقبح الأشعار تلك التي تصور الفلاح العراقي وهو يحصد القمح في ظل السلام والديمقراطية أو التي تدين الحروب.

والديمقراطية تعني تطور مشروع الدولة وسيادة المؤسسات والقانون مما يرفع من ثقافة المجتمع

وتحضره، فالمجتمعات المتخلفة ثقافيا وحضاريا هي التي تسود بها الفوضى ويغيب النظام والقانون وتنتهك فيها الحريات.

ولا ثقافة رفيعة ومتقدمة في ظل سيادة العلاقات القبلية والعشائرية والطائفية، ففي ظل المؤسسة وتطور جهاز الدولة تتطور العقول وأساليب العلاقات بين البشر وتزداد الإنتاجية وقيمة العمل ويكتسب الإنسان ثقافة حقوقية وأخلاقية وحضارية ويتطور السلوك.

ورغم أن للفنون والآداب بالذات قوانينها المستقلة نسبيا عن تطور المجتمعات، ولا يمكن تبسيط التطور الطردي بين المجتمع والفن، إلا أن الأجواء الديمقراطية لها تأثيرها الحاسم على الإنسان، وتقدم الثقافة سببه «نشاط إنساني هادف».

وفي الكويت تزاوج الرخاء بالاستقرار والديمقراطية خاصة في الستينيات، إضافة إلى الأوضاع العربية التفاؤلية، بعد استقلال معظم الدول العربية والانطلاق في مرحلة البناء وتأكيد الهوية الثقافية.

فقد شهد المجتمع الكويتي تطوراً كبيراً في الستينيات مقارنة بالعقدين اللذين يسبقانه، فأجواء الرخاء والديمقراطية أنتجا صحفا ومجلات كانت مناخاً إيجابيا للحوار وانتشار الأدب، وأنتجا جمعيات النفع العام وهي المنظمات الاجتماعية التي تنظم سلوك ورؤية الإنسان وعلاقته مع الجماعة من ناحية وتحفز الإبداع وترفع الوعي من نواح أخرى، إضافة إلى زيادة عدد المتعلمين، ففي تلك الأجواء ـ كما السحر ـ كل شيء قفز إلى الأمام وتطور. . الفن والرياضة والأدب، وسادت الأجواء الإبداعية والإنسانية.

وقد يكون أوضح مثال هو مثال المسرح المتطور في ذلك الوقت، فمثلا مسرحية «عشت وشفت» على بساطتها كانت نموذجا لمنولوج المجتمع وصراعه مع نفسه من أجل التقدم وانتصار القيم الجديدة مثل سفور المرأة وخروجها للعمل على القيم البالية المتخلفة. . ومسرحية «الكويت سنة ٢٠٠٠» كانت تأملا عميقا وفلسفياً لمستقبل الثروة النفطية ومستقبل التنمية بعد نضوبه، رغم أن المسرحية طرحته بأسلوب ساذج وغير علمي.

وفي فترات غياب الديمقراطية تراجعت الإبداعات واختفت المبادرات وانزوت القوى الحية التي لها مصلحة في تقدم الثقافة والمجتمع وملأت قوى التخلف الفراغ ونشطت في هذا المناخ.

فلو أخذنا مثال الأغنية نجد أن الأغنية الكويتية المتطورة نسبيا في ذلك الوقت، حلت مكانها الأغنية اليمنية وسادت حتى ظنت الأجيال الشابة أنها أغنية كويتية أصيلة، وبدأت الرياضة بالانحدار والمسرح بالانحطاط. . . الخ.

هذا لا يعني أن الديمقراطية بلا شوائب، ولكن حتى تتكرس التجربة يجب أن تمر بشوائب التطور التاريخي، فالكويت ستأخذ وقتا أطول طالما كان تطبيق القانون غير عادل، والتعامل مع الديمقراطية يظل بريبة.

إن ما يعانيه المجتمع مثلا من فواجع الحوادث المرورية سببه ضعف تطبيق القانون وعدم عدالته وسيادة العلاقات القبلية والعائلية والطائفية على حساب الدولة والمؤسسة، فالثقافة أبطأ بكثير من التنظيم، لكنها أكثر رسوخا وتأثيراً في النظام.

٣- الثقافة والتعليم

د. أحمد البغدادي

للمؤسسات التعليمية دور هام في تنمية الثقافة في المجتمع الكويتي، وقد كان للتعليم الرسمي دور بارز وهام في تنمية الثقافة القومية من خلال المناهج التعليمية المختلفة خاصة في المواد الاجتماعية مثل التاريخ والجغرافيا والتربية الوطنية، ويمكن أن يضاف إلى ذلك مادة اللغة العربية. ولقد كان لرواد الثقافة القومية دور فعال في تغذية المناهج التعليمية بما يحتاجه الطفل والشباب من مفاهيم وقيم تتصل بالعروبة والقومية العربية من خلال التركيز على الموضوعات التي تتعلق بالعالم العربي والحضارة العربية، دون تجاهل لقيم ومفاهيم الحضارة الغربية والتاريخ الإنساني.

إن جيل المثقفين الكويتيين الحالي ليس سوى حصاد النظام التعليمي الرسمي الذي قام بتدعيم من النظام السياسي وبمساندة جيل عربي تربى على القيم العروبية. لذلك يمكن القول إن الثقافة التي سادت المجتمع الكويتي منذ الخمسينات حتى الآن تتمثل في نمط ثقافي محدد هو الثقافة القومية بوجهها العروبي. لقد كان نظام التعليم السائد يوفر الدافع للاستزادة الثقافية بشكل عام بسبب الطبيعة الشمولية والجادة لمناهج التعليم. لقد كانت المؤسسات التعليمية وسيلة أساسية من وسائل الثقافة.

من الأمثلة الهامة الدالة على دور التعليم في نشر الثقافة قضية الصراع العربي ـ الصهيوني. لقد كانت المناهج المدرسية زاخرة بالعديد من الموضوعات التي توفر للطالب المدرسي ثقافة عامة ذات مستوى معلوماتي جيد حول العدو الصهيوني في مناهج التاريخ والتربية الوطنية. بل يمكن القول إن المناهج التعليمية قد أسست انتماءً عروبيا لدى الطلبة من خلال الإحساس بأهمية الانتماء إلى الأمة العربية. وإذا ماقورن هذا الموضوع مع ماهو حاصل الآن في المناهج التعليمية لوجدنا أن الطلاب بشكل عام غير «مثقفين» في هذا الموضوع الهام، خاصة مع تبني نظام المقررات الذي يقوم على مبدأ تجزئة المعارف والعلوم.

مثال آخر يتصل باللغة العربية وعلومها حيث تلاحظ الشمولية، بمعنى أن اللغة العربية كانت تدرس باعتبارها كلا متكاملا من لفظ وإملاء ونحو وبلاغة ونقد، وكان يتم اختيار النصوص الشعرية والأدبية لكبار الشعراء والأدباء، إضافة إلى واجبات حفظ ذاك الشعر وتلك النصوص بما يساعد الطالب على حيازة ملكة اللفظ السليم وفهم معاني الألفاظ. وكل هذا غير متيسر الآن حيث التمييز بين مختلف الدروس التي يتلقاها الطالب بصورة مجزأة غير متكاملة.

نظام التعليم الحالي غير قادر على الاستمرار في بناء الكيان الثقافي للطالب المدرسي بسبب جملة من الظروف الموضوعية منها وضع مجتمع الرفاه الذي يجعل السيارة أهم من القراءة وتعدد وسائل إصدار المعرفة كالتلفزيون والفيديو وغير ذلك مما يؤدي إلى تشتت المعرفة والثقافة بما يجعلها صعبة الترتيب فضلا عن طغيان طابع اللهو عليها.

إن ظاهرة تشظي المعرفة الحاصل حاليا في مناهج التعليم إضافة إلى ضعفها البنيوي كما ونوعا من

أسباب ضعف التكوين الثقافي لدى طلبة المدارس، دون إنكار أو تجاهل لجملة من الأسباب الموضوعية الأخرى ذات الاتصال بالمجتمع ونوعية الحياة الجديدة في مجتمع الرفاه. فالعلاقة بين الثقافة والتعليم علاقة طردية، وبقدر ماتكون المناهج التعليمية جادة وعميقة بقدر ماتكون الثقافة كذلك أيضا.

د. عبدالمالك التميمي

في بدايات التعليم الحديث في الكويت كانت النخبة المتعلمة هي النخبة المثقفة، وبعد انتشار التعليم وتعميمه تحول من نوعي إلى كمي، فضعفت الثقافة في التعليم أو المصاحبة له تدريجياً، وأصبح في الإمكان فرز نخبة مثقفة محدودة العدد من وسط هذا العدد الكبير من المتعلمين وأنصاف المتعلمين. ويعتقد البعض أنه نتيجة انتشار التعليم ومجانيته وما رافق ذلك من تطورات ذات علاقة بعائدات النفط وتحول المجتمع إلى مجتمع استهلاكي قد ساعد على نمو وانتشار الثقافة بينما يرى آخرون عكس ذلك. لاشك أنه كان للتعليم في مرحلة من مراحله تأثير أساسي في تكوين النخبة المثقفة، لأن التعليم الحديث في المنطقة بدأ جيداً. لقد كانت الكتب المدرسية في الأربعينات والخمسينات والستينات تجمع بين المعرفة والثقافة العامة، وكذلك كان المعلم، وكانت الومضات الثقافية في كتب التاريخ واللغة العربية على سبيل المثال ذات مستوى ثقافي جيد. أما اليوم فيقوم التعليم على الكم المعرفي والتجزئة الثقافية، ولأن الثقافة مسطحة لا يتذوق التلاميذ شعراً رفيعاً، ولا يستفيدون من تدريس اللغة العربية كما ينبغي، إن التقدم في العالم يفرض تقدم التعليم ولكننا نسير عكس القاعدة، كلما يتقدم بنا الزمن يتخلف لدينا التعليم. التعليم اليوم يخرج لنا موظفين حتى المعلمين ثقافتهم والمعرفة لديهم ضعيفة فكيف يكون لدينا تعليم متطور وهذا هو الحال؟

إن التعليم من أهم المجالات التي يكتسب الناشئة من خلاله المعرفة والثقافة، وإذا اقتصر الأمر على الجانب المعرفي العلمي دون الثقافة فإن ذلك يعني القضاء على الثقافة في الحاضر والمستقبل. وحول تفسير ظاهرة انتزاع الثقافة من التعليم فيختلف فيها الكثيرون، فالبعض يرى أنها مؤامرة على الثقافة لما للثقافة من تأثير كبير في عملية التغير والتحول والبناء الحقيقي، والبعض الآخر يرى أنها بسبب الثروة في المجتمع النفطي وما أدت إليه من خلق المجتمع المادي والاستهلاكي فتحول اهتمام الناس بعيدا عن الثقافة. وفريق ثالث يرى أن ذلك يعود إلى التدهور في الأوضاع العربية العامة وظهور ثقافة متخلفة بديلة خلال الربع قرن الأخير، ونتيجة لذلك كله ضعفت الثقافة وغاب النقد، وخدع الكثيرون بأن هناك ثقافة حقيقية في الوقت الذي تتجه فيه الثقافة إلى التسطيح والكم والمعالجات الهامشية.

د. محمد رجب النجار

من المعروف أن التعليم في العالم العربي، كان توأم الثقافة وقسيمها في المناهج التعليمية، في النصف الأول من هذا القرن. . .

ولذلك كانت الوزارات المشرفة على التعليم تسمى «وزارة المعارف العمومية» والمعارف هنا مصطلح مرادف للثقافة بمعناها العام والخاص (الأنثروبولوجي والرفيع، ثقافة الصفوة والمجموع معاً) أما في النصف الثاني من هذا القرن . . فقد اختلف الأمر . . بعد أن هيمنت «الحكومات الثورية» العربية على مقدرات التعليم في الوطن العربي، فقد تغير الاسم مرة إلى وزارة التربية، ومرة إلى وزارة التعليم، ومرة إلى وزارة التربية والتعليم . . . لم يكن الأمر مجرد تغيير اسم، ولكنه كان تغييراً جذرياً في فلسفة التعليم ذاته . . لقد بات يهدف إلى «تنميط» الأجيال، وظيفيا وسياسيا وثقافيا، من منظور واحد فقط، هو السلطة السياسية . . ووسيلتهم إلى ذلك . ثقافة الجواب لا ثقافة السؤال، أعني أصبحت المناهج التعليمية تقوم على التلقين والحشو والخضوع وتغييب العقل، وهنا تكمن الكارثة، ويكمن مغزى السؤال المطروح في رأيي . لم يعد التعليم يهدف إلى التنوير . . كما كان الحال عليه في بدايات هذا القرن . . بل يهدف إلى «التشوير» بمعنى تخريج أجيال خاضعة لهذه الحكومات الثورية المزعومة . . . وما بين التنوير والتشوير اختفت الثقافة بمعناها الحقيقي من المناهج والمقررات الدراسية، لا على مستوى التعليم العام فحسب، بل على مستوى التعليم العالي أيضا . .

أصل من خلال هذه المقدمة إلى أمرين :

إن مناهج التعليم بالمعنى السابق قد انتقلت إلى الكويت، بقضّها وقضيضها إبان نهوض الحركة التعليمية في الستينات . . جاءت المقررات والكتب ومعها المدرسون أيضا . . وبعد أن كانت الجهة المشرفة على التعليم هي «دائرة المعارف» أصبحت وزارة التربية أو التعليم . . وكان التاريخ يعيد نفسه . . وأصبح المفهوم السائد تخريج «موظفين» واختفت ثقافة السؤال وحلّ محلها ثقافة الجواب . . وهي ثقافة عمادها التلقين والتنميط . . ثقافة «معلبة» لا تعنى برعاية الموهبة، أو بتثقيف العقل وتنويره، فكانت النتيجة أن كثر المتعلمون وقلّ المثقفون . . أو بالأحرى المبدعون .

وبدلاً من أن يكون التعليم أداة للثقافة، والثقافة نافذة على التعليم، بات كلاهما على قطيعة مع الآخر . . ولا حلّ إلا في التصالح بينهما، على أن تكون الأولوية والأفضلية والأكملية لثقافة الأسئلة «الحرة» لا ثقافة الأجوبة الجاهزة أو المعلبة فالثقافة الحق ضد التنميط والانغلاق والتقوقع أو الانكفاء على الذات . إذن يجب أن نعيد النظر . . .

د.نورية الرومي

لقد أدركت الكويت أهمية التعليم عندما هجرت مرحلة التعليم الأهلي (المطوع) الكتاتيب إلى التعليم الحكومي المنظم بمناهجه وأساتذته المتخصصين ولم تكتف بالتعليم الابتدائي أو الثانوي . . فحسب بل استكملت مراحل التعليم الجامعي لأبنائها في الجامعات العربية مثل مصر والعراق وغيرهما فشكل هذا الجيل (جيل الرواد) مرحلة تأسيسية لأجيال التعليم في البلاد فيما بعد . وبعد فترة قاربت من الخمسينيات أعطيت المرأة حقها الطبيعي في التعليم في داخل الكويت إلى أن جاء عهد الشيخ عبدالله

السالم الصباح، وبناء على نصوص الدستور الكويتي التي كفلت للمواطن حق التعليم والثقافة فقد وضعت الدولة خطتها للثقافة الشاملة في البلاد فيما بعد.. ثم تلتها مجموعة من الخطط المشابهة من مواقع أخرى في مؤسسات الدولة كجامعة الكويت مثلا والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وغيرهما أو جمعيات النفع العام. ولعب مجموعة من المهتمين بالثقافة من أبناء الكويت دورا بارزا في هذا المجال.. ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر. الأستاذ المرحوم عبدالعزيز حسين الذي حرص من مواقع عديدة تقلدها في الدولة أن يرسي قواعد الثقافة والتنمية في الدولة من خلال خطط خمسية شاملة.. ومحاولة جادة لتنفيذ هذه الخطط المضيئة في سنوات طويلة أصبح في أذهان الناس مرادفا للثقافة والتنوير في البلاد. ومن المهم أن نفكر في مشاريع الثقافة وخططها، ليس من خطط سابقة فحسب، فعند عمل الركيزة الأساسية لانطلاقات الثقافة في الكويت لماضيها وحضارها من المفترض أن تتجاوز ذلك لتركز على الخطط والدراسات المستقبلية لمستقبل الثقافة في البلاد وربطها بحركة الثقافة العربية وتحريات الثقافة العالمية وتطورها.

وقد ارتبط التعليم بالتربية في خطط الدولة للتعليم بمراحله المختلفة. ونظرة في الخطط الخاصة به قديما وحديثا العام منه والجامعي نرى مجموعة من الملاحظات من أهمها:

أولا: ان التعليم في الكويت في كل مساراته واتجاهاته يلتقي مع دول الخليج العربي أو في الوطن العربي في تقليده وأسلوبه ومناهجه، وكتبه ومن ثم مخرجاته.

ثانيا: ان المبالغ الضخمة التي تصرف عليه لا توازي أهدافه وفلسفاته، ومخرجاته.

ثالثا: انه على الرغم من الفترة الزمنية الطويلة لوجود التعليم إلا أن نسبة الأمية لاتزال مرتفعة جدا في المجتمع إلى نسبة المتعلمين.

رابعا: ان مخرجات التعليم العام، والجامعي أيضا تدور في فلك التلقين فالأستاذ يمثل جهاز إرسال للطالب والثاني بدوره يشكل جهاز استقبال، ولهذا فإن الممارسة التعليمية داخل المؤسسة العلمية تكاد تكون ممارسة دكتاتورية، لأن التلميذ لم يشارك داخل المؤسسة التعليمية ولا حتى في الجامعة ولم يأخذ دوره الحقيقي.

خامسا: لهذا فإن التعليم لاعلاقة له بالديمقراطية الحقيقية من ناحية، ولكنه قد يخرج متعلما أو موظفا للدولة لا أن يخلق مثقفا حقيقيا إلا في النادر. لأن التعليم لا علاقة له بالواقع، فهو مجرد آلية لتخريج المتعلمين أو الموظفين، وعملية إعداد أو تأهيل المعلم مثلا قد انخفض مستواها فأصبح يفتقد إلى أساسيات التعليم، فكيف يمكنه أن يمثل عنصرا لنقل الثقافة للطالب؟!

سادسا: ان أغلب الخريجين من النادر أن نجد تميزهم وفعالياتهم ونشاطاتهم في خدمة المجتمع، أو أن نجد شخصية قيادية في المجتمع، أو مبدعا أو مفكرا، أو فنانا في إبداعاته الكتابية.. إلخ.

سابعا: ان خطورة ماذكر تظهر بصورة أوضح في المراحل الأولى للتعليم عند الطفل فالمناهج وأسلوب التدريس فيها، أو من يقوم بتدريسها يحتاج إلى متخصصين من حملة الشهادات العليا والثقافات

الواسعـة والأسلوب المتطـور الحديث لنقـل المعلومة لـه ، وتكويـن ثقافتـه . ولهذا لابد مـن تشكيل لجان متخصصة يكـون من بينهـا علماء الاجتماع ، والتربية ، وعلـم النفس مـع المتخصصين الآخريـن في مجال الكتابة لمناهج الطفل ، لأن من يدرس أو يكتب أو يضع منهجـا للطفل إن كان جاهلا فإنه يخلق أطفالا جهلاء ، وإن كان متميزاً يزرع بذرة التفوق والإبداع عند الطفل .

وليد الرجيب

لا يمكن الحديـث عن الثقافـة دون الحديث عن التعليم ، فـالتعليم هو القـاعدة وهو أسـاس البناء الثقافي في المجتمع .

وكلما كان التعليم متطورا في أساليبه ومنهجه ، كلما وضع أساساً صالحاً لثقافة الإنسان واتساع مداركه وأدواته في التعليم واكتساب المهارات والوعي الفكري . .

والتعليم النظامي في الكويـت الذي ناضل من أجله رواد التنوير وضع أساسـاً صـالحاً لشكل الدولة الحديث ، كما أن دخول المرأة إلى ميدان التعليم ساهم في وضع أساس لثقـافة متقدمة نسبياً ، وعندما جاء النفط قفز بعملية التعليـم قفزات كبيرة على المستوى الأفقي والرأسي ، وساهمت مجانيـة التعليم وإلزاميته في المراحل الأولى في التطور التعليمي والثقافي بمتوالية هندسية ، نـاهيك عن مناخ الديمقراطية ، وسيظل التعليم في الكويت الأساس الثقافي للمجتمع . ولكن بأي اتجاه وبأي إيقاع؟

في بدايـة النهضة التعليمية في الكويـت وخاصة مـرحلة الستينيات كان المنهـج الدراسي يحرض على الاستكشـاف ويضع أسـاسا سليماً لثقـافة الإنســان فأسلـوب تعليم القـراءة والكتابـة الذي يعتمـد على التدريـب والتكريس للقـراءة والكتابـة بكثافة أنتـج مواطنين يستطيعون التعبير عـن أنفسهم ومطـالبهم الحياتيـة ، ويتجهون إلى الكتاب والجريدة للمعـرفة بكل يسر ، كما كـان التعليم يضطلع بمسئوليـة البناء الفكري للإنسان وبالتالي النهضة والبناء ، عندما كانت على سبيل المثال نظرية نيوتن التي تقول «إن المادة لا تفنى ولا تستحدث من عدم» ، ونظرية دارون في النشوء والارتقاء ، وغيرهما من النظريات العلمية التي تنمي عقـول الأطفال والشباب وتثير لـديهم حس الاستكشاف والبحـث غير ممنوعة ، كما لم تكـن كتب التاريخ تخفي بعض الحقائق مما يخلق مواطنا مشوشاً فكرياً وقاصراً معرفياً . .

وكل ذلك التخلف في مناهج الدراسة يسبب تخلفا في مجمل عملية التعليم ومؤسساته مما يترتب عليه بناء ثقـافي هزيل أو مغلـوط أو سلبي ، فالطـالب الضعيف يصبـح مدرساً ضعيفـاً ينتج طالبـا أضعف وهكذا . .

وحتـى يعود التعليـم أساسـاً صـالحاً لإنسان مثقـف في الكـويت يجب البـدء في المنهج الـدراسي ، والاستناد إلى أسـاليب العصر وتقنياتـه ، وتغيير الرؤية التعليمية التقليـدية ، وإضافـة حصص للمسرح والمتحف والفن التشكيلي وغيرهـا . . واستنهاض المواهب ، والاهتمام بالمتفوقين ورعايتهـم بشكل خاص وعدم الخوف والجزع من الفكرة والمعلومة ، فأساس التعليم هو التفكير والتدريب .

٤- الثقافة والإعلام

د. أحمد البغدادي

من وزارة الإعلام الكويتية انطلقت أولى خطوات الثقافة العامة من خلال مجلة «العربي» هذه المجلة التي هدفت أساسا إلى خلق حالة التواصل الثقافي بين الكويت مجتمعا ودولة وبقية أرجاء العالم العربي. لقد كانت العربي ولا تزال وستظل نبعا للثقافة يسعى إليه لإرواء ظمأ العطش الثقافي. وإلى جانب ذلك يوجد العديد من المجلات الثقافية العامة والتخصصية مثل مجلة «الكويت» وإصدارات «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»: «عالم المعرفة» وسلسلة «المسرح العالمي» و«الثقافة العالمية» و«عالم الفكر» وجميعها يوفر قدرا هائلا من الثقافة المعرفية التي يحتاجها المختص ورجل الشارع على حد سواء.

من الأعراف التي تمارس في دول العالم الثالث أن الإعلام الرسمي ليس سوى أداة دعاية لتجميل النظام السياسي. ولكن الكويت تمكنت من تجاهل هذا الأسلوب في العمل الإعلامي. بل إنها كانت فريدة في دعوتها لحمل راية الثقافة العربية دون أي اهتمام بقضية تجميل النظام السياسي. واعتمدت على حقيقة أن قيام دولة الكويت بهذا الدور الثقافي الهام من خلال نشر هذه الثقافة الوطنية والعربية والعالمية في أجزاء العالم العربي، ليحصل المواطن العربي من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وأينما يكون على مطبوعات ثقافية بسعر زهيد، خير وأفضل أسلوب لتعريف أبناء الوطن العربي بالدور الثقافي الجاد لدولة الكويت.

من الجوانب الإيجابية للدور الثقافي للإعلام وجود المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والذي يعد مركز إشعاع ثقافي في العالم العربي بما يصدره من مطبوعات ثقافية عامة ومتخصصة، وبما يعقده من ندوات فكرية، ومهرجانات ثقافية حيث يعد مهرجان القرين الثقافي خطوة ثابتة وراسخة لنشر الثقافة بمختلف أنواعها الفنية والفكرية.

من الجوانب السلبية في الدور الثقافي للإعلام ما تمارسه وزارة الإعلام من رقابة ثقافية على الكتب والمجلات والدوريات العلمية الأكاديمية، لأسباب سياسية في المقام الأول، وبما يتنافى مع الدور الثقافي الهام الذي تضطلع به الوزارة. فهذا الأسلوب الرقابي لا يتفق ومفاهيم الدولة الدستورية الضامنة للحريات الفكرية. فالرقابة على المطبوعات لأسباب سياسة هدم لركن أساسي من أركان البناء الثقافي في المجتمع وهو الحرية في القراءة والاطلاع.

لقد كان لوسائل الإعلام الرسمي - المسموع والمرئي - دور هام في إشاعة الثقافة العامة في المجتمع من خلال البرامج الثقافية التي تطرح كثيرا من القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية للنقاش العام مع أهل الاختصاص، مثل برنامج قضايا وردود، وتوجد بعض البرامج المرئية التي اختفت الآن من الشاشة الفضية. ولعل برنامج «اعرف عدوك» من البرامج الثقافية الهامة التي كونت المعرفة الثقافية الخاصة

بالعدو الصهيوني . كما تضم البرامج الإذاعية العديد من البرامج الثقافية خاصة الأدبية . وإن كان يلاحظ تقلص الدور الثقافي للتلفاز في هذا المجال .

إن دور الإعلام في نشر الثقافة الجماهيرية المتصلة بالمعرفة يتميز بإيجابية قل نظيرها في دول العالم الثالث . وإن كان دور الإعلام في مجال ثقافة الكتاب والمجلة أفضل منه نوعا وكما عنه في مجال البرامج الإذاعية والمتلفزة ، وهذا يقلص من مساحة الثقافة الجماهيرية ، فالشعب عادة لا يقبل على القراءة قدر إقباله على المشاهدة أو الاستماع حيث الاسترخاء الجسدي والذهني ، وبقدر زيادة مساحة البرامج الثقافية تزداد جرعة الثقافة الجماهيرية .

إن تثقيف الجماهير عبء تقوم به وسائل الإعلام العامة والخاصة ، ويمكن القول إن الإعلام في الكويت والذي تسيطر عليه الدولة من خلال وزارة الإعلام ، يمارس دورا رائدا وهاما على الصعيد العام وبشكل إيجابي .

د. عبدالمالك التميمي

لقد تطورت وسائل الاتصال الجماهيري بسرعة ، وساهمت في حدوث تحول في طبيعة الوظائف التي تقوم بها وسائل الإعلام ولا سيما التلفزيون والإذاعة والصحافة . وتلعب وسائل الاتصال الجماهيري دوراً مهماً في تشكيل الرأي العام في المجتمع حول القضايا المطروحة المتعلقة بالأوضاع المحلية أو غيرها .

وكون أغلب وسائل الإعلام حكومية ورسمية فإن التوجيه الحكومي قائم للتأثير على الرأي العام بصورة مباشرة أو غير مباشرة أما عن علاقة الثقافة بالإعلام فهي مهمة فإذا كانت الوسائل الإعلامية والقائمون عليها مدركين لأهمية الثقافة في حياة المجتمع ومستقبله فإنها يمكن أن تقدم زاداً ثقافياً نوعياً ومهماً عبر وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية ، أما إذا لم يكن هناك وعي بأهمية الثقافة في حياتنا وبخاصة لدى القائمين على الإعلام فلن يكون دور الإعلام إلا دوراً إعلانياً ، وتقديم ثقافة هشة وضحلة أو ثقافة متخلفة ، أو تجنيد وسائل الإعلام لتبرير سياسة الحكومة في المجالات المختلفة ويبدو لنا أنه ليست هناك خطة واضحة للإعلام في الكويت تحظى الثقافة فيها بقدر جيد من الاهتمام ، وما يصل للناس من ومضات ثقافية بين الحين والآخر هي نتيجة جهود فردية أو عفوية جاءت بها المناسبات الثقافية وليست نتيجة تخطيط مسبق . أما الصحافة التي يفترض أن أغلبها مملوك لأناس من الشعب . وليست حكومية فكتابها يتوزعون بين الكتاب الجادين والمثقفين وهم قلة ، وبين كم هائل من الأطروحات التي لها أهداف سياسية وحزبية .

إن على الإعلام مهمات ينبغي أن يضطلع بها منها :

١ـ خدمة أهداف التنمية الشاملة في المجتمع .

٢ـ إعطاء الثقافة أهمية في وسائل الإعلام .

٣ـ خلق رأي عام حول الأهداف المجتمعية بصدق وشفافية .

٤ـ تعزيز حرية الرأي قولاً وكتابة للجاد والهادف من الإنتاج الثقافي .

د.محمد رجب النجار

إذا كان المقصود بالإعلام هنا وزارة الإعلام، فأعتقد أنها مع الثقافة لا ضد الثقافة . . وإذا كان ثمة تقصير، فأعتقد أنه يكمن في سلبية المثقف الكويتي . . بلا غضب . ولا مجاملة . . لننظر في المؤسسات التابعة للوزارة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلس منفتح لكل الكتاب العرب، بغير حدود أو قيود . . إصداراته تشهد له : مجلة عالم الفكر نفسها التي تقيم هذا الحوار الحرّ . . مجلة الثقافة العالمية . . سلسلة عالم المعرفة . . سلسلة المسرح العالمي . . كلها هدية الكويت الثقافية إلى العالم العربي والدولي التي لا يتنازع في شأنها أو في قيمتها الثقافية أو في وظيفتها المعرفية أحد . . لننظر أيضا في دور هذا المجلس في الحفاظ على الثقافة الوطنية، أو في دوره في رعاية الفنون والمتاحف إلخ . . إلخ . . كلها «منافذ» ثقافية رفيعة، جادة . . مشرعة للجميع، من كويتيين وغير كويتيين، بغير قيود أو سدود . . كما نعرف .

لننظر أيضا في مجلة العربي، التي تصدرها وزارة الإعلام . . منذ الاستقلال حتى اليوم، هي ـ بحق ـ سفير الكويت الثقافي لدى دول العالم . . هذه حقائق وليست دعاية مدفوعة الأجر لوزارة الإعلام لأن سلبياتها الحقيقية، من وجهة نظري تكمن في إشرافها على أخطر جهاز إعلامي في الدولة . . هو الإذاعة والتليفزيون . . وبحكم إقامتي الطويلة في الكويت، أشهد أن دور الإذاعة والتليفزيون في الكويت في الستينات والسبعينات، كان على المستوى الثقافي أعظم منه الآن مرات ومرات . . ربما لأنها كانت سنوات التكوين، سنوات الحلم . . سنوات تحقيق الذات . . وطنيا وقوميا . . أما الآن، وبرغم تعدد القنوات الإذاعية والتليفزيونية . . فإن مساحة البرامج الثقافية محدودة، بل تكاد تكون معدومة، على خارطة البرامج الدورية . . وأعتقد أنه لا خلاف ـ بل لا تناقض ـ بين الإعلام والثقافة الرفيعة . . فلماذا عجز الإعلام المرئي والمسموع على الارتقاء بذاته على نحو ما فعل الإعلام المكتوب، وكلاهما هنا ـ في ضوء المؤسسات الحكومية المنتجة للثقافة والإعلام ـ يخضع لجهة حكومية واحدة هي وزارة الإعلام!! أعتقد أن الأمر هنا يعود بالدرجة الأولى إلى القائمين على الإعلام المرئي . . فهم إما أنهم لا يؤمنون بالثقافة الرفيعة، وإما أنهم عاجزون عن إنتاج برامج ثقافية، وأخشى أن أقول عدم الإيمان والعجز معاً، وهنا تكمن المشكلة . . في عجز ـ بل فشل ـ الإعلام المرئي، عن تقديم منتج ثقافي كويتي حقيقي . . . حتى لو تعللنا بالرقابة الذاتية أو الحكومية، أعني المحظورات العربية الثلاثة «السياسة والجنس والمعتقد» .

د.نورية الرومي

يعتبر الإعلام وسيلة من وسائل الترفيه والثقافة الحديثة . . وهو اتصال ثقافي مباشر وسريع بالنسبة للمتلقي أو المشاهد، أو المستمع؟، أو القارىء، فهو من أخطر الوسائل المؤثرة على المتلقي بمختلف

فئات المجتمع وجنسهم وأعمارهم، ولهذا فإن ما يقدم من مواد إخبارية واجتماعية وتربوية وعلمية، وفنية وثقافية يجب أن يراعى فيه نـوعية المتلقي وعمره من جانب، ومن جانب آخر عليه أن يواكب التطورات المحيطة بالكـويت عربية أو عـالمية من حداثة التقنيـات، وأجهزتها المتطورة، والتكنولـوجيا وخطورتها، والانفتـاح الإعلامـي العـربي والعالمي عبر القنـوات الفضائيـة (الستـالايت) والإنترنـت وغيرهما . . . إن الإعلام في وقتنا المعاصر قد دخـل عصر المنافسة الشديدة وشكل ثورة إعلامية عـالمية، وأصبح العالم من خلال ذلك كله عبارة عن قرية صغيرة بدخوله عصر الأقمار الصناعية والفضائيات.

ولقد مر الإعلام الكويتي بكـل أنواعه (إذاعة ـ تلفزيون ـ صحافة ـ وكالات أنباء) . . . إلخ بمراحل تطورية منذ صدور أول صحيفة كويتية لعبـدالعزيز الرشيد (مجلة الكويت عام ١٩٢٨). وميلاد الإذاعة في مطلع الخمسينيات، ومن ثم البث التلفزيوني بعد ذلك، ووكالة الأنباء الكويتية، والرسم البياني لهذه المراحل متذبذب . . . ولكنـه في النهاية قد أدى دوراً مهما في توعية المجتمع، وتنمية الثقـافة فيه. وذلك لعناية الدولة به فقد وضعت مجموعة من الخطط الثابتة له، والمتحركة تبعا لاحتياجات العصر الإعلامية، ولكن يبقى الإعـلام في الكويت إعلامـا حكوميا تشرف عليه الـدولة بسياساتها مـن ناحية، ومن نـاحية أخرى هـو جزء مـن الإعلام العربي بسلبيـاته وإيجابياتـه، ولهذا فإنـه لايوجد في الكـويت إعـلام خاص بشركات خاصة، لها سياساتها الإعلامية الحرة.

وإذا كان عصر الأقمار الصنـاعية والفضـائيات في جانبـه الإيجابي ينقلنا إلى عوالم أخـرى عالميـة بكل برامجهـا العلمية والثقافيـة والإخباريـة، وتحليلها للحدث السريـع. فإن الجانب الآخـر سلبي فهـو غزو أجنبي لمنجزاتنا الثقافية، وقيمنا العربية، وتراثنا وعاداتنا، لأننا أصبحنا أمام محورين:

أولهما: انتشار هـذه الأقمار الصناعية وماتبثـه في كل ساعة وثـانية من مطروح لتـاريخ وثقافة مغـايرة للبيئة العربيـة، هذه الثقافة ليسـت بريئة في مجملها، فقـد تكتنفها أشياء تبشيرية، وليـس بمقدورنا أن نضع ضوابط لمثل هذه الأمور، فهذه قنوات تقتحم المنازل دون استئذان.

والمحور الثـاني: أن الثقافـة العربية هـي ثقافـة انتماء الإنسان العربي إلى وطـن واحد، وديـن واحد، وثقافة إسلاميـة واحدة، والمطلوب الموازنة بين المحورين أو بين الرافديـن العربي والأجنبي، وإذا استطاع الإنسان الموازنة بينهما فماذا عن الطفل العربي الذي ليس بمقدوره الفصل بين الاثنين.

وفي نظرة سريعـة لبرامج الإذاعـة، والتلفزيون وتعـدد قنواتها، أو الصفحـات الثقافيـة في الصحف والمجلات سوف نجد أن مساحـة المطروح على الخريطة الإعلامية من البرامج الثقافيـة قليل جدا لما يقدم من تمثيليات ومسلسلات، أو برامج رياضية أو المنوعات ذات الحوارات السطحية مع فنان، أو مطرب، أو غيرهما. وهذا يـرجع إلى نـدرة المطروح الثقـافي أو الحصاد الثقـافي في السـاحـة الكويتيـة، ولأن أغلب معدي البرامج الثقـافية أو المتخصصين في الصفحات الثقافية في الصحف والمجـلات، ثقافتهم محدودة أو غير مؤهلين في المجال الثقافي والإعلامي، فقصرت قدراتهم عن جعـل موادهـم ذات قيمة ثقافية مجدية للقارىء أو المستمـع أو المشاهد فمعظمه ركيـك في صورته، وقيمتـه الفعلية، هذا إضافـة إلى أن أغلب

مقدمي هذه البرامج لا علاقة لأغلبهم بالثقافة، ونلاحظ أن المذيع يتلو مايقرأ أو يقول أو يسأل إذا كان محاورا لطرف آخر، وكأنه يقرأ بيانا، ولا يستطيع أن يفتق من الموضوع موضوعات أخرى، أو ينميها، أو يخلق منها آفاقا رحبة لفضاءات ثقافية متنوعة، ناهيك عن ضعف في سلامة اللغة، فالأخطاء النحوية عند البعض قاتلة، في نطق الكلمة وإعرابها . . . خاصة في قراءة نشرة الأخبار. هذا بالنسبة للكبار. أما بالنسبة لبرامج الأطفال في أجهزة وزارة الإعلام فهي من الندرة مما يشكل ظاهرة، فليس في برامج الأطفال ثقافة حقيقية، تساعد على تنمية التفكير، وإنما هي برامج مسطحة، لم يعدها متخصص في مجال التعليم والثقافة، أو مجال التربية، على الرغم من خطورة برامج الأطفال التي قد توجه توجيها خاطئا، إن برامج الأطفال تحتاج إلى لجنة من المتخصصين في مجالات التربية والتعليم وعلم النفس، لتضع البرامج بحسب الفئات السنية وحاجتها للتثقيف عبر وسائل الإعلام.

أما الصحف والمجلات فلم تخصص صفحة واحدة لهم، إلا مجلة الطفل العربي الصادرة عن مجلة العربي ومجلة السدرة لمؤسسة خاصة، وقد لا يكون ضيق مساحة الثقافة في البرامج الإعلامية نتيجة للمعد، أو المذيع فحسب، وإنما قد يرجع الأمر إلى معوقات إعلامية من الجهة المعنية، فعلى سبيل المثال: قد تلغي وزارة الإعلام حلقة من الحلقات الأسبوعية لبرنامج ثقافي مهم مثل برنامج «قضايا وردود» وهو من البرامج الثقافية الهامة التي ينتظرها المشاهد الكويتي والعربي على حد سواء. أو قد تقطع أو تجتزىء بعض المقابلات مع بعض الشخصيات التي تستضيفها، وهذا الأمر قد حدث مرارا أو قد يوقف مسلسل لأي سبب من الأسباب كما حدث مع مسلسل (إخوة التراب) الذي أوقف نهائيا. . وهذا نوع من أنواع الرقابة الإعلامية إلى جانب وجود لجنة الرقابة والأعمال المسرحية التي وضعت لها ضوابط رقابية، وما يحدث في وزارة الإعلام من إذاعة وتلفزيون يحدث مرارا وتكرارا أيضا في بعض الصحف والمجلات لاعتبارات رقابية خاصة في المؤسسة الصحفية عندما يمنع نشر مقال، أو يقطع من حديث في مقابلة الجريدة. . . وهكذا. . . .

ولكن يجب الإقرار أن المؤسسات الصحافية في الكويت نقطة مضيئة في الوجه الحضاري في الكويت، في حرية التعبير عن الآراء، ومتابعة الحدث المحلي والعربي والعالمي وإن لاقت الصحافة بعض المعوقات الرقابية الصارمة عليها في غياب الحياة النيابية عندما حل مجلس الأمة عام١٩٨٦ فأصبح الجهاز الرسمي هو الذي يقرؤه الناس إلى أن عادت لها حريتها بعد تحرير الكويت من الغزو العراقي، وهذا بالطبع قد أثر على الثقافة في الكويت بوجهها السلبي.

وليد الرجيب

ساد لفترات طويلة خلط خاطىء بين الثقافة والإعلام في الكويت، وهذا الخلط يعتبر حديثا أي منذ الستينيات، ولكن التشوش الذي يقع فيه الكثير حول مفهوم الثقافة ترجع بعض أسبابه إلى إلحاق الأنشطة والأجهزة الثقافية بوزارة الشئون الاجتماعية والعمل أو وزارة التربية وغيرها من الأجهزة الحكومية وكما هو معروف فإن هذا يعود لسببين هما:

ـ إشكالية مفهوم الثقافة عند المسئولين وحتى عند الكثير من المتعلمين.

ـ غياب المؤسسة المعنية بالثقافة مثل وزارة الثقافة أو المجلس الوطني للثقافة. ولا يختلف اثنان أن مفهوم الثقافة بمفهومها الخاص تختلف عن الإعلام بل إن الإعلام يندرج تحت الثقافة بمفهومها العام..

لكن بالطبع من مهمات الإعلام الرئيسية نشر الثقافة والدفع بها وبالمجتمع إلى الأمام عن طريق ايصال المعلومة وتوسيع مداركه ووعيه، وبالتالي يعيد المجتمع إنتاج ثقافته بشكل أكثر تقدما، وهكذا علاقة متبادلة بين الثقافة والإعلام..

منذ ابتكرت وسائل الإعلام العصرية وهي عامل محفز للإنتاج الثقافي، فالجريدة هي التربة الصالحة لنشوء فن القصة القصيرة، والمطبعة هي تربة نشوء وترعرع فن الرواية، وهذا ينطبق على الإذاعة والتلفزيون اللذين ساهما بنشر الفن الموسيقى والمسرحي والسينمائي وغيرها.. مما شكل عاملا مسرعاً لتقدم وانتشار الثقافة، لكن المشكلة ليست في الإعلام بحد ذاته أو وسائل الاتصال، بل المشكلة في طبيعة النظام أو الطبقة المسيطرة على وسائل الإعلام، فالدول غير الديمقراطية لا تنشر أو تذيع أو تبث إلا ثقافتها، وتمنع من ناحية أخرى أي ثقافة تختلف أو تناقض مصالحها، بل تعمد في كثير من الأحيان إلى التضليل فتنشر الثقافة الاستهلاكية المدمرة لذوق ووعي وأخلاق الجماهير.

فمعروف أن هتلر شجع الاتجاهات الغامضة في الفن لأنها لا تؤثر في وعي الجماهير، بل تشوش إدراكه، وصدام بجهله شجع الفن السطحي والممجوج الذي يمجد الحرب والاعتداء على الشعوب الأخرى، وينحدر بوعي وذوق الجماهير، ويؤجج المشاعر العنصرية، وتمجيد الفرد، وانعكس ذلك في التعليم وفي النتاجات الأدبية والفنية من شعر وقصة ومسرح وفن تشكيلي، عبر وسائل الإعلام وعبر مهرجاناته الثقافية الإعلامية.

وقد كان من الممكن أن تصل الثقافة في الكويت إلى أبعد مما وصلته الآن لو كان هناك وزارة ثقافة أنشئت مع الوزارات الأخرى في بداية الستينيات، ولو كان جهازا الإذاعة والتلفزيون هيئتين مستقلتين.

كل ذلك كما ذكرت سابقا يؤخر حركة التقدم التاريخي ولا يمنعها، فالتطور الهائل في وسائل الاتصال ونقل المعلومات بوتيرة متسارعة ستجهض أي محاولة لمحاصرة وعي البشر وتحديده، فقبل عشر سنوات فقط كان من الممكن حجب المعلومات، والمراقبة والمنع، والآن أصبح كل ذلك عبثا وبلا مبرر، فحتى المنشورات السرية التي شكلت لها أجهزة ضخمة لملاحقتها ومنعها من الوصول للناس أصبحت تتداول عبر شبكة الانترنت الدولية وبنطاق أوسع بكثير مما قدر لها وخطط، وكذلك القصائد الممنوعة التي لم يصبح من الممكن فقط قراءتها بل إعادة طباعتها وتوزيعها، وكذلك الأخبار والفنون والآداب... إلخ، فلم يعد هناك مكان للتضليل والحجب الذي كانت تمارسه وسائل إعلام الدول غير الديمقراطية..

وهذا ليس نهاية المطاف فالتكاثر الخلوي في إنتاج التكنولوجيا سيلغي الكثير من المفاهيم وسيربك الكثير من القيم والقناعات، وسيساهم في انتشار الثقافة بإيقاع سريع للغاية.

فهل ساهم الإعلام في الكويت على نشر الثقافة، الجواب نعم نسبيا وبالأخص الصحف والمجلات التي كان لها في فترات تاريخية حرية معقولة، فحرية التعبير وإبداء الرأي يعتبران عاملين مساعدين في تكريس الوعي الثقافي والتحضر ولكن المشكلة ان الأجهزة الإعلامية الرسمية عادة ماتكون منفصلة عن وعي الجماهير فرغم أن الكويت بلد ديمقراطي يشهد وبشكل مستمر الاختلاف بالرأي والحوار، وهو من علامات العافية الثقافية، إلا أن جهاز التلفزيون مثلا ـ وهو ذو تأثير هائل ـ لا يسمح إلا بطرح وجهة نظر واحدة، أو يلعب دوراً انفصاليا عن حركة المجتمع، ولا يعكس إلا ثقافة فئة محدودة في المجتمع، كذلك منع الحوار حول الحركات السياسية في الكويت يعتبر انفصالا عن الواقع الثقافي في المجتمع بل وتضليل له، هذا ناهيك عن السماح فقط لفئة عن التعبير عن وجهة نظرها عبر شاشة التلفزيون ومنع وجهات النظر الأخرى، مما يعتبر انحيازا وتعتيما في آن واحد.

وفي ظننا أن الإعلام وبالأخص الرسمي في دولة الكويت لن يعطي الفائدة الحقيقية للثقافة إذا بقي على رؤيته للثقافة من ناحية، وعلى انحيازه لثقافة وحجبه لثقافة من ناحية أخرى، أي انفصاله عن واقع المجتمع الكويتي.. وفي هذه الحالة يجب أن تتغير الرؤية لدور الإعلام والأفضل بالطبع أن تتحول الأجهزة الرسمية إلى هيئات شعبية تحت القوانين الضابطة والمنظمة ورقابة الدولة كما يحدث في الدول المتقدمة.

٥ ـ الثقافة والتنمية

د. أحمد البغدادي

تعد التنمية الثقافية من أسس المجتمع المدني المعاصر، حيث تتصل التنمية بالثقافة من خلال قنوات متعددة كالفنون بأنواعها من مسرح وسينما والمتاحف والموسيقى والرسم والنحت والمكتبات ومعارض الكتب، والندوات الثقافية سواء كانت علمية أو فكرية، وسواء كانت عامة للجمهور أو خاصة بالمثقفين. كذلك تقوم الصحافة والدوريات الأكاديمية والمجلات المتخصصة بدور هام في التنمية الثقافية. ويمكن القول إن بعض الدول تقرر أن تجعل من عواصم بلدانها عواصم ثقافية لما يدره ذلك من أموال هائلة تتصل بالاستثمار السياحي حيث تصبح العاصمة ملتقى المثقفين والكتاب والصحفيين بل والسياسيين أيضا ووفود المهتمين بالثقافة بشكل عام. ومن الأنشطة التي تلقى استقطابا سياحيا في المجال الثقافي معارض الكتب السنوية، والمعارض الثقافية من رسم ونحت والموسيقى. ولاشك أن المتاحف المتنوعة في عواصم كثير من الدول التي تعتمد على السياحة كمصدر أساسي من مصادر الدخل، تقوم بدور كبير في جذب السياح، بما يصاحب ذلك من تنشيط الحركة الفندقية والتجارة المرتبطة بالسياحة.

التنمية الثقافية في أي مجتمع بحاجة إلى رأسمال ضخم وإمكانات قد لا تتوفر لكثير من الدول

النامية. ولنأخذ مثلا المحافظة على الآثار سواء بعمليات الترميم والصيانة اللازمتين وبشكل متواصل أو إقامة المتاحف الآمنة تقنيا لحفظ المقتنيات الأثرية من السرقة والتهريب، كذلك الأمر مع المعابد الدينية كمثال آخر. ونظرا لما تتكلفه الدولة من نفقات باهظة في هذا المجال يستدعي الأمر الاستعانة بالمنظمات الدولية سواء للاستشارات الفنية أو توفير الدعم المالي اللازم.

إقامة المعارض الثقافية سواء للكتب أو الرسوم أو النحت بحاجة أيضا إلى أماكن خاصة تكون صالحة لمثل هذه المعارض، لذلك نجد كثيرا من الدول تقيم مجمعات ثقافية للقيام بهذه المهام. وكذلك الأمر بالنسبة لإقامة المتاحف المختلفة والمتعددة في اهتماماتها الثقافية، وأيضا بالنسبة للمكتبات العامة. ويمكن قياس المستوى الثقافي لأي بلد بما يضمه من متاحف وآثار ودور المسرح والسينما، والقدرة على إقامة مختلف الأنشطة الثقافية الفنية ودعوة الفرق الفنية على اختلاف أنواعها.

بسبب هذه التكاليف المالية الضخمة يقع عبء التنمية الثقافية على عاتق الدولة، وهذا يفسر وجود وزارة للثقافة في بعض الدول، أو مجالس متخصصة للثقافة والفنون والآداب. حيث يتم الاهتمام الرسمي بقضايا الثقافة من خلال جهة محددة حرصا على التنظيم الجيد والظهور بمظهر حضاري لائق، خاصة وأن الكثير من الجوانب الثقافية لا يحقق مردودا ماديا مجزيا مثل المجلات الثقافية المتخصصة.

لاشك أن الدول تتفاوت في درجة اهتمامها بالثقافة العامة باعتبارها جانبا من جوانب التنمية في المجتمع. ولا يرتبط ذلك فقط بالقدرات المالية، بل وبدرجة تقدم المجتمع في المستوى الثقافي من جهة اهتماماته الثقافية بمختلف الأنشطة الثقافية، فمثلا قد نجد مجتمعا يهتم بالأنشطة الفنية العملية كالرقص والغناء والمسرح أكثر من اهتمامه بالندوات الثقافية أو حتى المتاحف ومعارض الرسم أو النحت. لكن ذلك لا يمنع الدولة من إقامة مختلف الأنشطة الثقافية ـ بغض النظر عن حجم الارتياد العام للمعارض مثلا ـ لما يمثله ذلك من تواصل حضاري مع الثقافات الأخرى.

العصر الحديث هو عصر الانفتاح بين الشعوب ومختلف الثقافات والحضارات، وهذا الانفتاح الثقافي حيوي ولازم لمواجهة الانغلاق الثقافي الذي تفرضه الجماعات التي تحتج بالمحرمات الدينية لإبقاء المجتمع في دائرة الانغلاق الثقافي. والمجتمع الكويتي خير مثال يجسد هذه الظاهرة.

لقد ظلت الكويت منذ منتصف الثمانينات وهي الفترة التي شهدت تناميا لسيطرة التيار السياسي الديني على مجمل الحياة الاجتماعية في المجتمع، في حالة انغلاق ثقافي. وعلى الرغم من وجود مجلس وطني للثقافة والفنون والآداب. فإن المجال الوحيد للتحرك هو المجلات والكتب الثقافية (العربي، الكويت، عالم الفكر، عالم المعرفة، . . . .) ومعرض الكتاب الذي يقام مرة واحدة في العام. لكن هذا الانغلاق أخذ في التفكك مع إطلالة عام ١٩٩٤ حين أقيم «مهرجان القرين» ليصبح علامة بارزة وثابتة وراسخة في طريق التنمية الثقافية على المستوى الشعبي. وقد تدعم ذلك بالمعارض المختلفة والندوات الثقافية. ومن الواضح أن السلطات الرسمية تسير بخطى ثابتة في هذا المجال.

لكن لا يخلو الأمر من بعض المعوقات لهذه التنمية ممثلة بالرقابة التي تمارسها وزارة الإعلام في كثير من دول العالم الثالث على المطبوعات والكتاب بشكل خاص. وتتمثل أهمية ذلك في الارتباط القائم بين

الرقابة والحرية الفكرية اللازمة للتنمية الثقافية، وهي إشكالية لا يمكن تفاديها إلا بإلغاء كل أنواع الرقابة على الفكر من قراءة وكتابة. فالرقابة متعارضة تماما مع التنمية الثقافية وإن كان ذلك لايمنع من السير قدما في سبيل التنمية الثقافية، والعمل في نفس الوقت، على تخفيف حدة أو درجة هذه الرقابة، وهو أمر ملازم للانفتاح الثقافي.

د. عبدالمالك التميمي

لا يمكن الحديث عن التنمية دون ذكر الثقافة، وإن ضمان تقدم التنمية يجيء نتيجة عملية إشراك الناس وإسهامهم بها عن وعي وطواعية. إن قاعدة التطور الأساسية يجب أن تكون ثقافية، فكل المجتمعات التي تطورت عبر العصور قد بدأ تطورها بنهضة ثقافية وفكرية: الحضارة الإسلامية، وقبل ذلك الحضارة اليونانية، ثم النهضة الأوربية ثم الثورة الفرنسية وغير ذلك من تجارب العالم التاريخية، الفكر قبل وأثناء التجربة والتحول التاريخي.

إن الغالبية من الفئة المثقفة لم تدرك بعد أهمية التلاحم بين التنمية الثقافية وأبعاد التنمية الأخرى في إطار النظرة الشمولية لمفهوم التنمية. والتنمية عملية حضارية واعية وشاملة بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

إننا بحاجة إلى المثقفين الاقتصاديين والسياسيين والاجتماعيين وليس المتخصصون بهذه الميادين فحسب.

إن غالبية الفئة المثقفة في الكويت ليس لها موقف واضح ومحدد من التنمية، وربما يستندون في ذلك إلى العديد من السلبيات والإخفاقات التي صاحبت وتصاحب التنمية في المنطقة، وقد يرجعون السبب للقرار السياسي وتأثيره في مسار التنمية. والبعض الآخر من المثقفين يرون أن هناك تنمية حقيقية ولكن تصاحبها سلبيات وثغرات، وأنها من طبيعة التطور في أي مجتمع وفي إطار الظروف لكل مرحلة تاريخية، وربما هناك عدد من المثقفين الذين يرون أن ما يجري ليس بتنمية على الإطلاق، وأنه عبث وهدر للطاقة والإمكانية، وضياع لفرصة تاريخية، وربما هناك عامل نفسي وراء هذا الرأي يتمثل في أن الطرح بهذه الحدة يستفز السلطة والمجتمع للاستفادة من الثروة المتاحة في العصر النفطي لإقامة تنمية تضمن مستقبل الأجيال تقوم على بناء الإنسان، والتركيز على المشروعات الاستراتيجية. إن لدينا عدداً كبيراً من المتعلمين، ولكن لدينا قلة من المثقفين، ولابد أن لهذه الظاهرة أسباباً اجتماعية واقتصادية وسياسية فرضتها طبيعة المرحلة وظروفها الموضوعية، وبذلك لدينا تنمية مضطربة وغير واعية وقد يرجع السبب إلى العامل الثقافي في المجتمع ومدى ارتباطه بالتنمية.

د.محمد رجب النجار

لا تنمية بغير ثقافة.. هذه هي القاعدة الذهبية التي يجب أن تؤمن بها حكومات العالم الثالث.. بل هذا هو سر «إجهاض» مشروعات التنمية، وضياع الملايين من الجنيهات أو الدنانير التي تنفق عليها..

دائما - وللأسف ـ البعد الثقافي غائب في التخطيط لأي مشروع تنموي . . ما قيمة أن تنشىء مشروعا اجتماعيا أو اقتصاديا ضخما، دون أن يصحبه وعي ثقافي؟ لا بجدوى المشروع، بل في أساليب التعامل معه والحفاظ عليه . . اسمحوا لي أن أروي واقعة حقيقية توضح كلامي . في أوائل الستينات عند بناء السد العالي، كان لابد من تهجير سكان منطقة النوبة من المنطقة التي سوف تغمرها مياه السدّ . . ولم تقصّر الحكومة في ذلك، فعهدت بهذا المشروع، بما في ذلك إنشاء قرى جديدة للمهجرين، إلى الجهات المعنية في الدولة، ولم تبخل الدولة عليهم بالمال . . وتحمّس القائمون على المشروع، وسرعان ما أقيمت مجموعة من القرى النموذجية (على غرار القرى الأوربية) وتم تهجير الأهالي إليها، وكان القائمون على المشروع فخورين بإنجازهم النموذجي . فقد أنجزوه أيضا قبل موعده بستة أشهر . . فلما حان موعد الافتتاح، في حضور كبار المسئولين، كانت الكارثة، فلم يعد من هذه القرى النموذجية إلا اسمها . . ماذا حدث؟ إليكم التفاصيل . . كان التخطيط يقوم على تقسيم القرية إلى ثلاثة قطاعات، قطاع للإسكان النموذجي (وفيه غرفة صالون في صدر البيت) وقطاع لمبيت البهائم التي يعتمدون عليها في الفلاحة والزراعة والحصاد . . وقطاع للخدمات (خاصة الأفران لإعداد الخبز)وقد تجاهل المخططون للمشروع بهذا التقسيم عدة أمور ثقافية - بالمعنى الأنثروبولوجي - أيسرها هنا أن «البهائم» هنا هي رأس مال الفلاح وثروته الكبرى، فكيف ينام بعيداً عنها . . حاول الأهالي ذلك مراراً دون جدوى . . أصابهم القلق والخوف على بهائمهم، فقد يصيبها مكروه ليلا . . أو تتوالد أو تتعثر في قيودها أو حتى تتعرض للسرقة أو الأذى، أو ما شابه ذلك . . فلم تهدأ نفوسهم، ولم يذوقوا طعم النوم إلا بعد أن حولوا غرفة الصالون - كل في بيته - إلى حظيرة لبهائمهم . . لنا أن نتخيل بالطبع كيف أن صدر البيت النموذجي قد تحول إلى «زريبة» أو «جاخور» في المصطلح المحلي الكويتي . . كان بمقدورنا تفادي هذا المأزق لو أن مخططي المشروع قد راعوا البعد الثقافي (البهيمة قبل الولد) وألحقوا بالمنزل حظيرة للماشية . . بدلا من هذه الحظائر النموذجية التي تكلفت الملايين، ولم يستفد أحد منها . . هذا المثال يؤكد ما قلته في صدر كلامي، من أنه لا تنمية بغير ثقافة . . الثقافة هنا هي السياج الحقيقي الذي يحمي أي مشروع تنموي . . ويسهم في تحقيق أهدافه وغاياته . .

أسوق هذا المثال، وفي ذهني تجربة كويتية حية، تتعلق بإنشاء المجمعات السكنية الضخمة، حيث لا جدال فيما أنفقته الدولة عليها من أموال، ولا جدال في موقعها المثالي أو في جمالياتها المعمارية . . ولكن إلى أي مدى تحقق الهدف منها؟ إن فلسفة الإسكان عند أي مواطن كويتي، مهما كان وضعه الاجتماعي - تكمن في إيثار سكن مستقل، مهما كان متواضعا - لأسباب نعرفها جميعا . . حتى هؤلاء الذين اضطروا إلى الإقامة فيها، فإن هاجس البحث عن بيت مستقل . . يظل قائما لا يبرح خياله أو خيال زوجته . . . وفي الوضع الاجتماعي والنفسي . . لفلسفة الإسكان في الثقافة الكويتية .

د.نورية الرومي

ارتبط مفهوم التنمية في البداية بالاقتصاد، ولكنه أوسع من هذا التحديد، إذ أنه يشمل جميع المحاور المطروحة في الندوة، ويلتقي معهم إيجابا أو سلبا، فإن كانت الخطط لهذه المحاور خططا سليمة، وجادة

من قبل الدولة ومؤسساتها المختلفة، فإن ثمرة هذه النتائج سوف تكون إيجابية وواضحة، وتتضح أكثر في بناء الطفل العربي (رجل المستقبل).

كما أن خطط التنمية ومشاريعها في الكويت مرتهنة بخطط ومشاريع التنمية في الوطن العربي. والمحذورات التي تعيق المحاور السابقة تكون أكثر وضوحا في نتائج خطط التنمية على الأجيال المتعاقبة من أبناء الوطن العربي، وتكويناتهم العلمية والثقافية والسلوكية.

فمن سلبيات هذه الخطط على سبيل المثال نجد اهتمام الدولة بمؤسساتها العلمية والثقافية في نشر العلم، والثقافة تتمركز في داخل الكويت بصورة لافتة للنظر، فجامعة الكويت بجميع كلياتها في الداخل، والمسارح الأهلية والخاصة تتمركز نشاطاتها في حدود مدينة الكويت، ونشاطات الجمعيات النسائية وجمعيات النفع العام تدور في نفس الدائرة، ولهذا لانجد لها فروعا في المحافظات الأخرى، أو في المناطق البعيدة مثل: الجهراء مثلا، أو الأحمدي، أو الفحاحيل، أو الصباحية... إلخ فجميع هذه المناطق بحاجة إلى نشاطات علمية وفعاليات ثقافية، بل إن المرأة بحاجة ماسة إلى توعية علمية وثقافية، لتنويرها بأبسط حقوقها، كما أن الطفل هناك يحتاج إلى رعاية وإلى وسائل ترفيهية، ومسارح خاصة به. ولهذا أتمنى أن تحظى هذه المناطق بما يسمى بقصور أو بيوت الثقافة، وهذا بالتأكيد دور المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كما أتمنى إنشاء فروع للجمعيات النسائية ووضع برامج ثقافية لها، إضافة إلى دور العرض المسرحي في هذه المناطق لتتحقق التنمية الثقافية، ولكي تأخذ هذه المؤسسات دورها الفعال.

وليد الرجيب

التنمية نشاط إنساني مقصود به تسخير قوى الطبيعة وتحسين شروط الحياة في جوانبها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ورفع درجة رخاء الإنسان.

وأولى أسس التنمية هي تنمية القوى البشرية، فالتعليم والتدريب والتوعية ورفع درجة المهارة تساهم في الإنتاج والتقدم والتنمية الاقتصادية والاجتماعية.

فالإبداع والتطور والإنتاج سمة من سمات الثقافة، والاستهلاك والريعية شكل من أشكال التخلف والتبعية، وهي تنتج ثقافة استهلاكية فجة ومدمرة للذوق.

لقد كان المجتمع السوفيتي سابقا يغوص في وحل الجهل والتخلف والفقر عندما بدأ بتغيير تشكيلته الاجتماعية الاقتصادية عام١٩١٧م، ولكنه بدأ في نفس الوقت خطة للقضاء على الأمية ونشر التعليم والتدريب، وتم ذلك في ثلاثينيات هذا القرن، وهذا ساعد على تحوله من مجتمع متخلف إلى مجتمع صناعي كبير.

كانت الفترة الزمنية قصيرة والبشر هم البشر ولكن الفرق كان في التعليم والثقافة، ومثال الشعوب العربية التي تحررت من الاستعمار، وسعت لتسخير الطبيعة واستغلال مواردها بعد نشر التعليم واضح -

مع فارق المثال السوفيتي ـ فلا يمكن مقارنة مصر قبل وبعد انقلاب ٢٣ يوليو، ولا يمكن مقارنة سوريا قبل الاستعمار وبعده.

والمجتمع المثقف والمتطور هو الذي يجعل من مشاركة المرأة في بنائه مشاركة أساسية، فلا توجد أية تجربة تنموية في غياب المرأة أو في ظل انتهاك حقوقها، كما لا يمكن أن تحدث تنمية حقيقية في مجتمع تسود فيه العلاقات القبلية أو الطائفية، فالمجتمع المدني هو المجتمع الذي ينمو ويتطور وبالتالي تتطور معه الثقافة.

والتنمية الاقتصادية كما هو معروف هي البناء التحتي لأي مجتمع والثقافة مثل الأدب والفن والأيديولوجيا والأخلاق... الخ هي البناء الفوقي الذي يتطور تبعاً لتطور البناء التحتي.

في الكويت الوضع أكثر تعقيداً من ذلك، فهناك ثروة هائلة وآلات متطورة وقوى بشرية أقل تطوراً، والتنمية الصناعية فيها هزيلة والنمو العمراني والرخاء ليس ناتجا عن العمل والإنتاج والتصنيع والإبداع، بل هي ترجمة للوفرة المالية الناتجة عن النفط، ولذا فالكويت لم تصبح دولة مؤسسات وقانون بشكل ثابت وأصيل، بل مازالت تحوي أنماطا متناقضة من العلاقات والثقافات قبلية وطائفية وعائلية إلى جانب المدنية..

وهذا مثلا يفسر السلوك غير الحضاري لبعض الخليجيين الأثرياء في الدول المتقدمة، بينما سلوك الإنسان الفقير في هذه الدول أكثر تحضراً.

لكن الثروة النفطية لم تساهم في تقدم الثقافة فقط، بل قفزت بها قفزات كبيرة، فاتسع نطاق التعليم وازداد عدد الأكاديميين والمتخصصين والحاصلين على درجات علمية عليا، وتم الاستفادة من الثروة في استيراد الخبرات والآلات والتكنولوجيا التي سهلت الحياة ورفعت درجة التواصل مع العالم مما ساهم في اتساع أفق ومدارك المجتمع وزيادة ثقافته وتحضره نسبياً.

٦ ـ الثقافة والدين

د. أحمد البغدادي

برزت علاقة الثقافة بالدين في المجتمع الكويتي بصورة حادة في فترة مابعد التحرير، ويقصد بذلك أن العلاقة بين الطرفين لم تكن ودية بسبب تخالف الأطروحات ووجهات النظر بين التيارين الليبرالي والديني ولم يكن الأمر كذلك من قبل.

البحث في علاقة الثقافة بالدين من الناحية التاريخية يدل على أن رواد الثقافة في المجتمع الكويتي القديم هم زعماء الدين من أمثال الشيخ يوسف القناعي والمؤرخ عبدالعزيز الرشيد وغيرهم من المتنورين الذين آمنوا أن الدين الحق يدعو إلى إشاعة العلم والثقافة لتبديد ظلمة الجهل في المجتمع. لذلك ليس

غريبا أن يكون المؤرخ عبدالعزيز الرشيد صاحب مجلة فكرية وكاتب تاريخ الكويت الأول. بتعبير آخر لم تكن هناك تضادية بين الثقافة والدين كما هو حاصل الآن لأسباب كثيرة. وقد سار المجتمع الكويتي على هذا النهج طوال الخمسينات والستينات والسبعينات دون أن يشهد المجتمع الكويتي الانشقاق بين الثقافة الدينية التقليدية والثقافة الليبرالية المدنية.

لاشك أن للدين دورا بارزا وهاما في ثقافة المجتمع كما يتبين من خلال الآيات القرآنية الحاضة على التفكر، ولذلك يقول المفكر العربي عباس محمود العقاد إن التفكير فريضة إسلامية. وفي الحديث النبوي «الحكمة ضالة المؤمن». ومن يستعرض المسيرة الثقافية لتاريخ دار الإسلام يجد أن معظم العلماء والمثقفين كانوا من الفقهاء الذين تميزوا بفكر موسوعي والذين قاموا بمختلف الترجمات لمختلف علوم المعرفة وأضافوا إليها، فقدموا للعالم آنذاك، صورة مشرقة لحضارة فكرية وعلمية كانت أساسا لانطلاقة النهضة الأوربية.

لكن هذا التوجه لم يلبث أن تراجع في ظل الانكفاء الذي حدث للمجتمع الإسلامي في العصور التالية للخلافة العباسية، ثم ازداد تدهورا في ظل حكم المماليك. وظل المجتمع الإسلامي عاجزا عن المساهمة في الدور الحضاري العالمي في ظل الدولة العثمانية حتى سقطت الدولة الإسلامية المعروفة بالخلافة العثمانية، لتقوم الدولة القومية في العالم العربي.

المجتمع الكويتي بحكم انتمائه جغرافيا لمنطقة شبه الجزيرة العربية، لم يكن جزءا من النهضة الفكرية التي عمت العالم العربي خاصة في مصر بحكم احتكاكها مع الغرب، لكن ذلك لم يمنع ظهور نزعات ثقافية في المجتمع الكويتي بحكم انفتاحه على العالم الخارجي. وقد ازداد هذا الانفتاح في الخمسينات بتوافد الجاليات العربية الباحثة عن عمل في مجتمع جديد. لذلك كانت الثقافة عربية في المقام الأول. ولا مناص من الاعتراف بضعف الدور الديني في تشكيل هذه الثقافة. بل ظل هذا الضعف ملازما للتوسع المعرفي والثقافي الذي ساد المجتمع الكويتي، حيث كانت المفاهيم الليبرالية الغربية هي المسيطرة على الجوانب الفكرية، ومن هذه المفاهيم (الدستور، الديمقراطية، الوطنية، الحريات، الحقوق، القومية). والقول بانعدام دور العامل الديني في شيوع الثقافة لا يخلو من الحقيقة بدليل خلو الصحافة وهي عنصر أساسي في الثقافة العامة من الأطروحات الدينية كما هو الحال الآن، وكذلك عدم توفر الكتاب الإسلامي. فالتاريخ الخاص بدار الإسلام والذي يسمى بالتاريخ الإسلامي كان يتم التعامل معه باعتباره تاريخ الأمة العربية والدين الإسلامي باعتباره دين أمة العرب.

عقد الثمانينات هو عقد ترسخ دور العامل الديني في تقديم ثقافة دينية، وما عقد الثمانينات إلا امتداد لعقد السبعينات الذي شهد بداية البروز للثقافة الدينية في أعقاب النكسة العربية عام١٩٦٧ حيث أخذ التيار الديني في مصر يطرح الإسلام كأيديولوجية بديلة للقومية العربية التي تداعت بعد نكسة حزيران١٩٦٧. وقد برز التيار الديني ومن ثم الأطروحات الدينية في انتخابات١٩٨١، وقد تلا ذلك الصفحات الدينية في الصحف والمجلات ثم انتشار الكتاب الإسلامي وبذلك ظهرت لدينا في المجتمع الكويتي الثقافة الدينية السلفية من خلال مصطلحات «دولة الخلافة» و«القرآن هو الدستور»

وغير ذلك، وبذلك أصبح في المجتمع الكويتي ثقافتان: ليبرالية، ودينية مع ملاحظة أن القائمين على الثقافة الدينية هم زعماء سياسيون وليسوا رجال دين، وخلافا لما كان عليه الأمر في السابق ـ أقصد عصر الشيخ يوسف القناعي والمؤرخ عبدالعزيز الرشيد ـ لم يكن هناك انفتاح فكري تجاه الثقافة الأخرى، بل انغلاق فكري وصراع حاد يرى في الطرف الآخر وهي الثقافة الليبرالية، ثقافة معبرة عن مفاهيم كافرة متعارضة مع الإسلام.

من الطبيعي أن تزداد حدة التعارض بين الثقافة بشكل عام والمفاهيم الدينية التي تتبناها التيارات الدينية مما أوجد صراعا فكريا بين التيارين الليبرالي والديني داخل المجتمع الكويتي دون اهتمام لأهمية علاقة الدين بالثقافة باعتباره عاملا هاما وفعالا في فتح آفاق المعرفة كما كان الحال مع علماء الإسلام قديما.

مما سبق يمكن القول إن الثقافة والدين في الكويت لا يمثلان حالة تكامل وتواصل كما يفترض، بل علاقة تضادية بسبب تسييس الدين ومحاولة فرضه على المجتمع. لذلك يغدو من الطبيعي ـ في ظل تنامي قوة التيار الديني ـ أن تسعى التيارات الدينية على اختلاف توجهاتها إلى نشر الكتاب الديني ومن ثم نشر ثقافة دينية منغلقة على الذات باعتبارها الثقافة الأسمى. وهذا يفسر كثرة معارض الكتاب الديني التي تقوم بها جمعيات النفع العام الدينية سنويا، إضافة إلى التخفيضات الهائلة في أسعار الكتاب الديني، مقابل معرض واحد سنوي للكتاب تقوم به الدولة من خلال المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ويمكن أن نضيف إلى ذلك الصفحات الدينية في الصحف والمجلات اليومية والأسبوعية وكذلك الملاحق الصحفية الأسبوعية.

د. عبدالمالك التميمي

علينا أن نفرق بين الثقافة الدينية وثقافة الأحزاب الدينية المعاصرة. فالدين الإسلامي مقوم أساسي من مقومات الأمة، وتعاليمه الأساسية واضحة تهدف إلى خير وسعادة الإنسان في الدنيا والآخرة. بيد أن ثقافة الأحزاب الدينية المعاصرة تختلف وتتغلف بالدين وهي في كثير من أطروحاتها بعيدة عن جوهره وضارة بالإسلام لأنها ثقافة سياسية أكثر منها دينية تنحو إلى التزمت والتطرف وأسلوب المناورة والمؤامرة بغرض الوصول إلى موقع القرار والتأثير فيه.

لقد مرت الأصولية الدينية في تاريخنا الحديث والمعاصر بثلاث مراحل: بدأت المرحلة الأولى على أيدي المفكرين الرواد من العرب والمسلمين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وكان هدفها العودة إلى مصادر الإيمان الخالصة من التحريفات، ومواكبة تطور العصر، وهي براجماتية في إطار الإيمان بالإسلام، وكان تيار الأصولية هذا معاديا للاستعمار والاستبداد، ودعا إلى وحدة الأمة، وكان تيارا عاما لاستنهاض العرب والمسلمين في مرحلة تاريخية معينة، مرة في إطار الخلافة العثمانية ومرة من دونها.
أما المرحلة الثانية التي مرت بها الأصولية فقد كانت في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين عندما ظهر حسن البنا في مصر ليضع أيديولوجية حزبية دينية سياسية إسلامية لحزب الإخوان المسلمين والذي يدل

تاريخه خلال العقود الماضية على أن معظم نشاطاته سياسية وليست دينية، هدفه الوصول إلى السلطة لتطبيق برنامجه، وما ظهر من تنظيمات الإسلام السياسي الأخرى فيما بعد لا تختلف عن حزب الإخوان المسلمين إلا في أسلوب العمل والتكتيك.

أما المرحلة الثالثة التي مرت بها الأصولية الإسلامية فهي بعد هزيمة العرب الكبرى عام ١٩٦٧ حيث أصبحت الساحة العربية مهيأة لنشاط المد الأصولي السياسي ليلعب دورا أساسيا في التأثير في أحداثها، وطرح ثقافته، وقد قدم أقصى ما لديه، وساعدته ظروف وأحداث عديدة مثل الدعم الغربي بحجة محاربة الشيوعية، والثورة الإيرانية، والأوضاع في أفغانستان أثناء تواجد الاتحاد السوفيتي، وبعد ذلك، والأموال الخليجية التي كانت تضخ لتلك الأحزاب الدينية السياسية، وتبني الحكومات العربية لتلك الأحزاب، وفسح المجال أمامها للنشاط لمواجهة خصومها من الاتجاهات الأخرى بالإضافة إلى سيادة الرأي الواحد وتقلص المجال الديمقراطي في البلاد العربية، وكانت النتيجة ثقافة سياسية دينية لا تخدم الدين بقدر خدمتها لبرامج وأغراض أحزاب الإسلام السياسي.

إن التطبيق الديمقراطي الحقيقي هو الذي يخلق ثقافة حقيقية لا آحادية والاستفادة من الثقافة الدينية وغيرها للتطور، وليس لتزييف الوعي وتسطيح ثقافة الإنسان.

د.محمد رجب النجار

بداية: الثقافة ليست ضد الدين، فالدين في حقيقته، وفي نشأته، ثورة ثقافية بالمعنى الشامل للثقافة.. ومن ثم فالتأثر والتأثير بينهما قائم بالضرورة. وأعتقد أن المغزى الكامن من وراء هذا المحور.. هو الكشف عن أبعاد الصراع الفكري والحضاري بين الثقافة بمفهومها الرفيع، والفكر الديني، في صورته التقليدية.. وليس الدين.. فالدين، في الكويت، هو الإسلام، والإسلام من حيث هو دين سماوي، فوق الثقافة، لأن الثقافة صناعة بشرية اجتماعية.. إذا كان هذا المحور كما فهمته، فإن الأمر يتطلب تكاتف أصحاب الفكر والثقافة الرفيعة، لا ضد أصحاب الفكر الديني، فهذه الثنائية قائمة في كل المجتمعات حتى في أمريكا وأوربا، وإنما ضد التخلف بوجه عام.. أيا كان القناع الذي يستتر وراءه هذا التخلف. فالشيخ محمد عبده ـ على سبيل المثال ـ صاحب فكر ديني.. ولكنه فكر مستنير. ومن هنا كان رائدا من رواد التنوير... تفتقد الساحة العربية ـ وليست الكويتية فحسب ـ لنظرائه من رواد الفكر الثقافي الديني المستنير.

عبدالعزيز حسين
وحلم التنوير العربي

د. نعيم اليافي

عن دار سعاد الصباح صدر العام الماضي ١٩٩٥ سفر جليل في ٥٦٠ صفحة من القطع الكبير جدا ٢٩×٢٢ بعنوان «عبدالعزيز حسين وحلم التنوير العربي» وحين طلب إلي بعد وفاة الرجل منذ أسابيع أن أعرض الكتاب على صفحات مجلة «عالم الفكر» الغراء ما ترددت قط لحظة لثلاثة ديون يجد كل مثقف أن عليه واجب القيام بها . أولها الدين إزاء واحد من رواد الفكر العربي عامة والكويتي خاصة القلائل فيما بذله نحو أمته ووطنه على امتداد نصف قرن، وما خلفه لدى الأجيال من قيم ومعايير ومُثل في المبادىء والسلوك والأخلاق تركت لنا لنهتدي بها ونفخر، ونتأساها في الحضور والغياب .

وثانيها الدين إزاء المجلة التي حملت مع لدات لها وأخوات مشعل التنوير منذ أن أنشأها المغفور له ولا تزال تسعى جاهدة لدفع عجلة الثقافة المنفتحة والمتقدمة إلى الأمام .

وثالثها الدين إزاء الكويت البلد الذي كان له خلال حضوره الثقافي على امتداد الوطن العربي الأثر البالغ والخطير، وأذكر فيما أذكر كيف كنا نتخاطف مجلاته التي سرعان ما تنفد طبعاتها ساعة صدورها في الأسواق لعمق أبحاثها، وأناقة نشرها، وزهادة ثمنها .

ديون ثلاثة علينا نحن معاشر المثقفين العرب أن نؤديها حق أدائها بموضوعية صرفة، ونزاهة ومسئولية، فكيف إذا اجتمعت وتصالحت في شخصية عبدالعزيز حسين

وقرأت الكتاب من الجلد إلى الجلد، فبهرني فيما ضمه من مادة، وبهرني أكثر فيما عرفت عن الرجل، صورة وشخصية ونموذجا ودورا وريادات -ولا أقول ريادة- على مختلف الصعد .

إن عبدالعزيز حسين قدحمل رسالة التعليم والنهوض إلى بلده الكويت، وجاس هنا وهناك مختلف الحقول المعرفية حتى حقق لوطنه الصغير قبل أو مع وطنه الكبير الكثير من الإنجازات، وحالت ظروف وأحوال دون أن تتحقق لألف سبب وسبب كل الأفكار والرؤى والأطروحات، ثم قضى الرجل (١٩٢٠ ـ ١٩٩٦) كما يقضي أصحاب النبوءة والرسالة والنهضة، أصحاب المثل والمبادىء والأخلاق، في صمت وفي ألم تسعده النشوة في بعض الحلم الذي رأى وطمح ونشد، وتخنقه في الآن ذاته العبرة والحسرة على ما لم يتحقق أو يوجد.

كيف نقدم الكتاب، هذا السفر العظيم عن عبدالعزيز حسين؟

لقد آثرت أن أعرضه تحت أربعة عناوين هي :

- شخصية الرجل ورياداته .
- دوره الهام وآثاره .
- الكتاب في دراساته وشهاداته ووثائقه .
- تقويم عام ووجهة نظر.

ولن أدعي في كل ذلك أن ما سأكتبه من مادة هو من جهدي أو من اختراعي، حسبي أن أنسل من الدراسات والبحوث والشهادات مايفي بحق الرجل علينا، وحسبي أن أحوك من خيوط مادته الوافرة الغزيرة -لحمة وسدى- ما أنسج به ملاءة الفضاء الواسع المطرز بحلم التنوير العربي أو همه وكابوسه الثقيل مثلما رآه عبدالعزيز حسين وكابده (انظر خاصة الدراستين اللتين كتبهما الدكتوران سليمان العسكري وشاكر مصطفى ويكاد عرضنا في الفقرتين الأوليين يكون اختصارا لهما) .

أولا: شخصية الرجل ورياداته

إشراقة فكر وحضارة إنسان، ، معلم الأجيال، عملاق العمالقة، ظاهرة لا تتكرر، شخصية عظيمة لا تنسى. . . ، تلك هي بعض النعوت التي أطلقها عليه الدارسون، ورأوا فيه ومن خلال لقاءاتهم به ومعرفتهم إياه النبل في أسمى صوره، والتوازن في أبهى معالمه، والقيم في أرقى مظاهرها وأخلدها، له من قوة الشخصية وهيبتها ما له، حلو المعشر، لين العريكة، سريع البديهة، ميال إلى الدعابة، يحيط من حوله بجناح الأبوة والرعاية .

كل من عرفه أشاد بما تجسد في شخصيته من صفات الدماثة والتواضع والجد في العمل والنزاهة والإخلاص في النهوض بالمسئولية، ولهج بروحه الإنسانية الغامرة التي كانت تشمل الجميع ما بين صغير وكبير.

كان حكيم المؤتمرات مثلما هو حكيم المجالس، كان بوداعته وأناته وتمسكه بالجواهر دون الأعراض والتزامه

بمبادىء الأخوة العربية الحكم الذي لا ترد حكومته.

انتمى المرحوم إلى جيل من الرواد أفرزتهم فترة تاريخية شديدة الخصوبة محليا وعربيا ودوليا، هو جيل الأحلام والإنجازات، جيل حمل على عاتقه كل طموحات الأمة العربية من أجل غد أفضل ومستقبل أكثر إشراقا، وهو ذات الجيل الذي حقق كل التغيرات والتحولات السياسية والفكرية والاجتماعية الكبرى التي مازلنا نجني ثمارها ونتغنى بها حتى اليوم، لكنه أيضا -وكما يقول الدكتور العسكري- الجيل الذي شهد أقسى الإحباطات والانكسارات والهزائم- ويصف الرجل هذه الفترة بقوله «. . . في هذه الفترة التي تناهز الخمسين عاما شهد العالم أحداثا جساما بينها حرب عظمى وتحولات تاريخية وتطورات فكرية وغياب إمبراطوريات وبروز كيانات وقيام ثورات علمية، واكتشافات في كل ميدان ما كانت تخطر على بال إنسان، وخلال هذه الفترة شهدنا حروبا على خارطة الوطن العربي، وتحرر مناطق مستعمرة فيه، وقيام دول ودويلات، وسقوط أنظمة، وضياع أجزاء عزيزة من الوطن، وصراعات فكرية، وخيبات في الآمال، وبوادر ثقافة جامعة، ومحاولات لجمع الشمل، وإقليميات ضيقة، وتناقضات مثبطة، وآمالا عريضة»!

هو إذن من جيل المفكرين والرواد العرب الذين لم تنحصر أحلامهم وطموحاتهم وإنجازاتهم داخل الحدود الإقليمية الضيقة، بل كانت مشاريعهم دائما ذات بعد قومي، وذات أفق رحب يأخذ في الاعتبار قضايا وهموم الأمة العربية بأسرها، لكن هذا الجيل لم يكن يدرك حينئذ حجم وصعوبة العقبات التي كانت تواجهه، وكما كان يؤكد المرحوم نفسه «كانت طموحاتنا في تلك الفترة أكبر بكثير مما تحقق اليوم لأن العوائق كانت أكبر بكثير مما كنا نتصور، والمشاكل التي اتضحت فيما بعد كانت أعظم بكثير من تخيلاتنا وتصوراتنا إلى ما يجب أن يكون، ولكن الأسس التي وضعت هي أسس سليمة. . . كل الأسس التي وضعت في ذلك الحين والطموحات التي كانت سائدة فيما بين الدعاة في ذلك الوقت ذات أسس سليمة رغم الصعوبات التي واجهتها والتي تواجهها الآن، والتي قدرنا أننا سنواجهها في المستقبل».

«إن الرواد الذين قاموا في الأربعينات والخمسينات في منطقة الخليج كانوا صادقين مع أنفسهم على قلتهم، وكان من مميزاتهم أنهم لم يكونوا في يوم من الأيام محصورين في نطاق بيئاتهم الصغيرة الإقليمية. . . كانوا دائما ينظرون إلى مشكلاتهم باعتبارها مشكلات تمثل جزءا من مشكلات الأمة العربية، وربما كانت مشكلات الأمة العربية في أرجائها البعيدة. . . تشغلهم، وربما شغلتهم أيضا عن مشكلاتهم الخاصة الإقليمية».

بيد أننا لن نكون منصفين إذا حاولنا أن نصنف مفكري جيل التنوير هذا ضمن الأطر الأيديولوجية الجامدة والحادة، فقد كانت رسالتهم التنويرية هي همهم الأساسي، وبشكل عام يمكن الزعم أن الرسالة التنويرية لهؤلاء الرواد قد طغت على رسالتهم السياسية والاجتماعية، وإن كانت الرسالة التنويرية ذات نتائج اجتماعية وسياسية أكثر عمقا وأبعد مدى، ومن يستعرض مسيرة المغفور له سيجد أن الرجل لم يحصر نفسه أبدا داخل الأطر الأيديولوجية أو الحزبية رغم سيادة الخطاب الأيديولوجي في سنوات الخمسينات والستينات، ورغم صعوبة قراءة أفكار رجل مقل جدا في كتاباته ويعشق العمل في صمت ولا يتحدث عن نفسه إلا نادرا إلا أنه من الممكن استقراء أفكاره ورؤاه من خلال متابعة مسيرته وإنجازاته وكتاباته.

وهنا تنبغي الإشارة إلى نقطة بالغة الأهمية في فهمنا لشخصيته -كما يستمر الدكتور العسكري في إيضاحه

لأبعاد هذه الشخصية-، فمما لا شك فيه أن الرجل ينتمي إلى سلسلة من رواد التنوير الذين أنجبتهم هذه الأمة، كان يمتلك حسا استراتيجيا فائقا مكنه من تطبيق الكثير من أفكاره رغم تباين المسئوليات التي اضطلع بها خلال رحلة حياته الوظيفية، وهو عبقرية إبداعية حقيقية، رغم أن البعض قد يستغرب تعبير إبداعية هنا لأن إنتاجه المكتوب محدود جدا، والواقع أن هذه العبقرية حققت إبداعها الخاص بطريقة تنطوي على الكثير من إنكار الذات والتضحية بالمجد الشخصي من أجل أبناء وطنه، وكان هذا من حسن حظ الكويت، فالمجتمع الكويتي وقتئذ لم يكن يحتاج إلى ترف الأعمال الفكرية المكتوبة التي تتحدث عن أهمية التعليم وإشاعة التنوير وإطلاق طاقات أبنائه بقدر ما كان يحتاج إلى إنجازات حقيقية على أرض الواقع، فمن السهل على المرء أن يتحدث عن ضرورة تحقيق نهضة تعليمية في البلاد، لكن الصعوبة الحقيقية تكمن في تحقيق هذه النهضة والحفاظ على استمرارها، وهكذا ضحى المفكر بمجده الشخصي الذي كان سيحصل عليه لو تفرغ للكتابة أو العمل الحزبي، من أجل مجد وطنه ومن أجل الرسالة التي آمن بها وكرس لها كل حياته، وربما لن يحتل عبدالعزيز حسين المكانة التي تليق به على خارطة الإبداع الثقافي والفكري المكتوب، إلا أنه يحتل بالتأكيد مكانة شديدة الخصوصية في قلب هذا الشعب وفي قلب أمته العربية بوصفه الرجل الذي حمل مشعل التنوير وتقدم الصفوف ليضيء الدرب لأبناء وطنه في وقت عز فيه الضياء.

ويبدو أن عبدالعزيز حسين حل التناقض الذي ألمحنا إليه بين المفكر والسياسي لمصلحة المفكر صاحب الرسالة، ولعله تعامل مع السياسة بعقلية مفكر التنوير، ورغم صعوبة تصنيفه سياسيا أو أيديولوجيا غير أنه يمكن بشكل عام أن نضعه داخل التيار العروبي القومي، فقد نذر نفسه لتعزيز هوية الكويت كدولة عربية، وعمل على ترسيخ الدور الثقافي الكويتي في الوطن العربي إدراكا منه لأهمية هذا الدور في تعميق الهوية العربية للكويت كدولة، وفي تعزيز روابطها بالوطن العربي وتثبيت وجودها ككيان مستقل.

لقد أدرجناه ضمن التيار العروبي القومي العريض، وقلنا إن السيادة في عقدي الخمسينات والستينات كانت للخطاب القومي الوحدوي وللأحزاب التي تبنت هذا الخطاب، ومع ذلك فإن عبدالعزيز حسين لم ينضم يوما إلى أي من الأحزاب، وفي رأي الدكتور العسكري أنه كان يمتلك رؤية تختلف عن الرؤية التي حكمت هذه الأحزاب، فلم يؤمن قط بشعاراتها التعبوية وبإمكانية تحقيق الوحدة العربية عن طريق القرارات السياسية الفوقية، لقد كان يرى أن الثقافة العربية القومية المستنيرة والديمقراطية هما فرسا رهان إذا أريد الوصول إلى خطوات وحدوية حقيقية، من هنا ركز الرجل كل جهوده على الجانب التنويري وليس على الجانب الخطابي التعبوي السائد آنذاك، وكان يؤمن إيمانا عميقا بدور النخبة المثقفة داخل الأطر الديمقراطية، وبأن هذه الديمقراطية السياسية والاجتماعية والسلوكية ينبغي أن تصب في دعم دور النخبة المثقفة.

وثمة وجه آخر من وجوه شخصية عبدالعزيز حسين ينبغي تسليط الضوء عليه ككل رائد تنويري متعدد الآفاق، ذلك أنه رجل ما دخل اليأس قط يوما إلى قلبه حتى في أحلك اللحظات، وما أكثرها، والتي مر بها وطنه وأمته العربية، ويعود هذا التفاؤل التاريخي إلى أنه توحد مع رسالته التنويرية، وكانت هذه الرسالة هي في ذاتها النبع الذي استمد منه قوته وتفاؤله، يقول:

«أنا متفائل دائما، لأني شاهدت العالم العربي في ظروف سيئة، ثم شاهدته في ظروف منتعشة، ثم نشهده

الآن في ظروف مأساوية، ولا أعتقد أن هذه هي النهاية، بل سيكون للعالم العربي مستقبل، وسيعود لممارسة دوره الحضاري»، ويقول أيضا: «كنت ولا أزال من المتفائلين بمستقبل وطننا العربي لأني أرى في التشاؤم رديفا لليأس، واليأس سبيل محقق للضياع، كل محنة نمر بها يجب أن تكون عاملا يصقل معارفنا وقدراتنا المستقبلية على مواجهة الأحداث، والأمم التي تمر عبر أزمات كتلك التي نمر بها تتجاوزها بالإيمان والعمل والثقة بالذات والتفكير العلمي السديد». ويعتقد صاحب الدراسة أن هذا التفاؤل التاريخي يمكن رده إلى أن رسالته التنويرية كانت هي همه الأساسي ومصدر قوته، عكس الأيديولوجيين الذين يستمدون قوتهم من صعود شعاراتهم الأيديولوجية وانتصاراتها، ثم يتراجعون مع هزائمها وانكساراتها.

هل أثمرت جهود عبدالعزيز حسين أو تبددت مثلها في ذلك مثل جهود الكثيرين من حملة مشاعل التنوير في هذه الأمة، هؤلاء الذين خذلهم زمن الردة العربية؟! السؤال مشروع والإجابة واجبة وهي الإيجاب المطلق، ويرجع ذلك إلى أن الرجل وعى جيدا خصوصية واقعه، وامتلك مفاتيح التعامل معه، ففي مجال التعليم مثلا نجح في فترة قياسية في تغيير وجه المجتمع الكويتي وشق مجرى سار فيه الجميع من بعده يتصلب ويقوى ويعمق ويصبح نهرا جارفا لم تصمد أمامه كل العراقيل التي وضعت في طريقه من الذين حاولوا العبث بمسيرة التعليم في وقت لاحق، ولا يزال هذا النهر يواصل جريانه حتى اليوم بعد أن رسخ العديد من المفاهيم التي ارتقت الآن إلى مستوى أصبحت معه أقرب إلى التقاليد الشامخة، فالكويتيون يقدمون اليوم شيئا اسمه تعليم أبنائهم وإرسالهم للدراسة في الخارج.

وأثمرت جهوده الثقافية على مستوى الوطن العربي، ويكمن سر نجاحه هنا في أنه عمل على تقديم ثقافة حقيقية مستنيرة ليس للمثقف العربي فقط بل أيضا للمواطن العادي، وعندما حاولت جحافل النظام العراقي إطفاء شعلة التنوير المتلألئة في الكويت، في لحظة حالكة السواد في التاريخ العربي المعاصر كان المدافعون عن قضية الكويت يستندون في دفاعهم عنها إلى أن الكويت كانت تصدر دائما ثقافة واستنارة بينما كان نظام صدام حسين لا يصدر سوى الإظلام والقبح.

ثانيا: دوره الهام وآثاره

أسهم عبدالعزيز حسين مع النخبة المختارة من زملائه في بناء الأسس الأولى للكويت الحديثة، وفي تحمل أصعب المراحل في تاريخها المعاصر، ووضع مع من وضع اللبنات الأولى لهذه الدولة الفتية في صمت وتفان ووعي، عمر كامل من العطاء ومن الوفاء ومن الثقافة الواسعة تجسد فيه، وتجربة نصف قرن من العمل والعلم والمواقع المسئولة كان ولا يزال يمثل، لقد مدّ ظله الواضح في حركة النهضة الحديثة في الكويت منذ أواسط الأربعينات حتى قبيل وفاته مخططا ومنفذا معا، وعاملا للأجيال المقبلة في بني قومه وفي وطنه العربي الكبير.

ولعل أهم ما حمله معه إلى شتى المجالات التي عمل فيها والمهن التي امتهنها إيمانه الدائم بأنه يقرن عمل الدولة بالثقافة الحديثة، وسعيه لكي لا يحدث أي شرخ بين وعي المواطن في استيعاب المتغيرات وبين الإيقاع المتسارع لحركة البلاد، وتحديث المجتمع، وإعمار الكويت علما وعملا ومسايرتها للتطور العالمي، وقد أسهم بعقله وجهده في تحويل مجتمعه من بقايا القبيلة إلى مجتمع القانون، ومن مجتمع الأمية الحضارية إلى مجتمع الرفاه والتطور، ومن مجتمع العشيرة المتآخية إلى مجتمع الدولة الآمنة والعدل المنظم.

وهكذا لم يكن -كما يقول الدكتور شاكر مصطفى- في أي منصب تسنمه رجل الحكم فحسب، بل رجل الثقافة العميقة أولا، ولم يكن السياسي الدبلوماسي فقط ولكن رجل الفكر والحكمة والسداد، ولا الوطني الضيق النظر ولكن العربي الذي يحتضن كل أمته، لم تزده الأيام إلا سكينة ومكانة، ولم تزده التجارب المريرة التي مرت به إلا هدوءا وبعد نظر وحسن احتواء للمشكلات، وكان معلم سياسة ورائد فكر عربي مديد، وإذا قالوا ما دخلت السياسة بابا إلا أفسدته أو وصفوها بالبهلوانية والختل، أو فهم الناس منها المعنى المكيافيلي أو ظنوا أنها نوع من سعي الأفعى ومكر الثعالب، فقد فهمها عبدالعزيز حسين ومارسها شيئا آخر مختلفا جدا، كانت عنده أحد السبل للخدمة العامة ولتعليم الخلق المتين، ولإقرار القانون العادل بين الناس، كان يمثل على الدوام أرض الكويت ثباتا وصمت جهاد، وبحر الكويت سعة وعمقا وخضم موج، وسماء الكويت صفاء وهدوءا وأبعادا.

لم تكن المناصب الوزارية بالنسبة إليه سوى عمل عابر، ولو كانت تشكل ثلث حياته العامة، لقد قضى حياته كلها على نهجه الذي ارتضى عملا دائبا لوطنه، وبناء قوميا صامتا، عقود عديدة مرت عليه بحلوها ومرها وهو في حركة ديناميكية متصلة لا تتوقف، كان صاحب رسالة يشعر بها في دمه وأعصابه، ويريد أن يؤديها بأوسع معانيها، وأكثرها جدوى، ومرت سنون خمسون وأكثر ولكن على صفحة من الضمير نقية، وعلى سريرة مطمئنة هانئة، وعلى خلق ينبوع الصفا صاف رقيق، وهي لم تبعث فيه قبل وفاته وحين تهزه إلا ما يبعث الناقوس في النساك، لقد قضاها عاملا منتجا لوطنه وأهله وعروبته وإنسانيته في وقت واحد، على أنه لا يريد أن يميز أيام المناصب فيها، لأنه لا يرى فيها ما يستحق الذكر والفخر، ولو أنها كانت ملأى بالعواصف التي كان يجتازها مع زملائه بمهارة الربان الحكيم، يرفع معهم الشراع في الوقت الذي يوجه فيه الدفة، ويقدم الرأى الحصيف فيها يأخذ بيد العاني، ويرشد إلى معالم الصراط المستقيم أتراه دون أن يبحر ويقاسي مهنة البحار ورث براعة قومه في معاناة البحار موجا عاتيا وعصف رياح؟

وعبدالعزيز حسين على تعلقه الحميم بوطنه هو -كما رآه- هنا الدكتور مصطفى وكما رأيناه هناك مع الدكتور العسكري- على الدوام عربي الهوى، عربي المنى، عربي الفؤاد، عروبته تملأ كيانه كما يملأ وطنه كيانه معا، ما طغت يوما عاطفة عنده على الأخرى، وكيف تطغى؟ وهو ينظر بعين إلى قومه الأقربين، وبالأخرى إلى أمته الكبرى تاريخا وحاضرا وتطلعا، ويحمل بين هذا وذاك هموم الجانبين في صدره، ما اهتز غصن في أقصى المغرب أو أدنى اليمن إلا اهتز معه، وكان في الطليعة مع العاملين والمبادرين، ولا قام مشروع يهم الوطن العربي إلا وجد الناس اسمه من الأسماء الأولى، فعلاقاته على طول البلاد وعرضها شبكة محدودة تصله بدنيا العرب في كل مكان وحضور دائم في عمان واليمن كما في مصر والسودان وتونس كما في الجزائر والمغرب الأقصى، فكأنه ملك لأمته الكبرى لا لهذه الرقعة الصغيرة في بلده، وله في كل ذلك الذي ذكرنا نظرته وفلسفته ومبادئه.

ويشرح الدكتور شاكر هذه المبادىء قائلا: كان المبدأ الأول لعبدالعزيز حسين في عمله العام أن الانتماء العربي قدر وليس اختيارا، فنحن عرب سواء أردنا أو لم نرد، هدفنا القومي البعيد المدى في الوحدة قائم، أما متى يتحقق؟ فهذا أمر نرجو أن يتم على أساس سليم في المستقبل.

والمبدأ الثاني أن الوفرة المادية في الكويت سلاح ذو حدين، فإذا سهلت للناس الحياة والرغد فيجب ألا

تدفعهم إلى التوكل وإلى الانشغال بالمادة عن التراث وبذل المال في فضول الأمور.

المبدأ الثالث أن الثقافة حق وواجب لكل مواطن، وكل مسئول يجب أن يهتم بها وفي كل مجال، فلا يجوز أن يكون وزير التربية بعيدا عن الاهتمام الثقافي، ووزارة الإعلام يجب أن تهتم بالثقافة اهتمامها بالإعلام، وقناعته كانت على الدوام أن العمل الثقافي التنفيذي يجب أن يفصل عن الإعلام لئلا يتأثر به وبأجوائه.

وللثقافة عند عبدالعزيز حسين في إطار هذا المثلث الذهبي الذي كان يحكمه ويقود فكره «المكان الأوفى» وقد وقفنا عندها من قبل، فلم لا نعود إليها ثانية وهي تحتل أهم منزلة في تصوراته وأحلامه النهضوية، إن الثقافة كيانه، يرى فيها تحقيقا لإنسانيته، ما عمل عملا إلا كانت الثقافة محوره وديدنه وهدفه، الشعب المثقف في رأيه هو الذي يستطيع حمل أعباء العمل القومي والإنساني لأن الثقافة عطاء يحقق فيه الإنسان ذاته، بل يعثر فيه الإنسان على ذاته.

كتب المرحوم مرة يقول:

«. . . أعتقد أن أي عمل يمارسه المرء مختارا يحقق من خلاله ذاته، مهما كان هذا العمل، والمرء يحقق ذاته من خلال العطاء لا الأخذ، وإذا نظرنا إلى الخدمة العامة بأنها رسالة وعطاء فإنها بالتالي تحقيق للذات.

تلك كانت نظرتي عندما كنت مديرا للمعارف، فقد كنت أومن بأن التربية رسالة تستهدف خلق أجيال تستطيع بناء بلدها، وتسهم في نهضة أمتها، وأن التعليم هو الاستثمار الأبعد مدى والأكثر مردودا، وهو إن لم يصطنع الأساليب الحديثة في التربية، ولم يغرس المنهج العلمي لدى الناشئة، فشل في تحقيق الغايات المرجوة منه والآمال المعقودة عليه.

وحين انتقلت من العمل في إدارة المعارف، كما كانت تعرف وزارة التربية في ذلك الحين إلى وزارة الخارجية لأعمل سفيرا لدولة الكويت في جمهورية مصر العربية ثم وزيرا للدولة، وجدت أنني يمكنني أيضا أن أحقق ذاتي في العمل السياسي فهو عمل في تصوري له بعدان: البعد الأول خدمة الوطن، والبعد الثاني خدمة الأمة العربية، والبعدان هما أشبه بدائرتين لهما مركز واحد.

أما الثقافة والعمل فيها فإنه يتجاوز تحقيق الذات، إنه عندي العثور على الذات، وأستطيع أن أقول إن الثقافة تعطينا القدرة على التعامل العقلاني والذكي مع الواقع، وهي التي تمدنا برؤية تتجاوز الواقع الآن، لتطل على المستقبل، ولذا فإنني أعد الاهتمام بالثقافة بالنسبة إلي أمرا في غاية الأهمية لأنها تهبني ما لا يستطيع أي شيء آخر أن يعطيني إياه وهو الصفاء النفسي».

وحين تسأل عبدالعزيز حسين الكتابة عن مشواره الطويل الثقيل في الوزارة يتساءل: وماذا تعني الكتابة عني كوزير وماذا تفيد؟

«. . إن الوزارة رسالة قومية يجب أن تؤدى بأمانة وصمت، وهذا ما فعلت فإن كانت خدمة فقد عالجتها بالحكمة، وإن كانت قيادة فقد عشتها مخلصا أمينا، ومادمنا جزءا من أمتنا الكبرى فقدرنا أن ندفع بإمكاناتنا وجهدنا معها، وهذا ما وضعت نصب عيني، أما عدا ذلك فماذا يفيد الناس من أن الوزير ركب الطائرة مئتي مرة أو ثلاثمائة في مهمات سياسية؟ أو مرت عليه مئات الألوف من المعاملات والمشاريع؟ أو استقبل وودع

ما لا يحصيه من شخصيات العالم؟ وماذا يبقى في الحصيلة الأخيرة من المحادثات والمؤتمرات، وهي تعقد اليوم لتنقضي غدا؟ أليست كلعبة كرة القدم مجرد تسجيل أهداف تذهب مع الريح!!

عبدالعزيز حسين الوزير الطويل الخبرة في الوزارة يعد ذلك كل ذلك من المظاهر والأحداث التي لا تقدم ولا تؤخر، ومن نوع الكتابة على رمال الشاطىء يقوم بها كل يوم عشرات ممن يسعون للوزارات لتمتلىء بها صفحات الصحف وأوقات الإذاعات ثم . . . ثم تذوب في هوة العدم والنسيان، وإنما يؤكد الرجل أول ما يؤكد على الباقايات الصالحات، وهي ما يعتز به ويحرص على ذكره، وما الباقيات الصالحات عنده؟ إنها المشاريع الوطنية والعربية التي قاد إقامتها أو عمل مع العاملين عليها، وما أكثرها عددا وأهمها خدمة وبقاء ومنقلبا على المستويين الوطني والقومي، بل على المستوى الإنساني أيضا، وإنه ليقول: هذه وزارتي الحقيقية؟

فإن ذكرت له المصاعب التي لقي والأزمات التي تخطى والأعمال التي قدم ابتسم واعتبر ذلك من لوازم المهنة، مهنة الوزير، ولا يعتز بها، لأن مفهومه للعمل الوطني أو القومي أو الإنساني مفهوم آخر يقوم على الإنتاج الحضاري، وعلى ما يحمل المرء إلى سوق العروبة والإنسانية من الخير والعطاء، هذا هو المعيار عنده، وأما ما بقي فهو غثاء أحوى، ومشاغل حياة مما يشغل كل هذا البشر.

لقد ترك عبدالعزيز حسين طابعه في هذه الفترة من تاريخ الكويت الحديث، ومامن شك في أن أي مؤرخ سيؤرخ لها سوف يحتفظ له بمكانه الوطيد الذي أهلته له مواهبه وشمائله، وعند ذكر الفكر السياسي العربي المستنير فسيظل الناس يشيرون بالبنان إلى ديوانيته التي كانت يوما أحد أهم معالم الإشعاع الفكري، وأبرز مراكز النور الألق والهدى المبين في الكويت.

ثالثا: الكتاب في دراساته وشهاداته

يضم الكتاب/ السفر العظيم أربعة أقسام: الدراسات والشهادات والوثائق والصور، ما يعنينا منها هنا القسمان الأولان. الدراسات والشهادات، وفيها نجد معا خمس زوايا أو خمسة محاور تكاد تنحصر فيها جميع المقاربات وهي: حياة الرجل، حقول المعرفة التي رادها، والمهن التي أسندت إليه، الأهداف التي وضعها نصب عينيه، والمشاريع التي حلم بها أو طمح إليها، الانطباعات الإنسانية التي خلدت له، وعرف بها!

١ – حياة الرجل

بعد الولادة عام ١٩٢٠ ومتابعته الدراسية في بلده كانت الانعطافات الهامة في هذه الحياة تسير على النحو الآتي:

– البعثة إلى مصر لإتمام الدراسة خلال أعوام الحرب الكونية الثانية ١٩٣٩ ــ ١٩٤٥، عاد بعدها إلى الكويت يحمل ثلاث شهادات العالمية، والتخصص من الأزهر ودبلوم التربية العالي من جامعة القاهرة.

وعاد مع هذه الشهادات بروح متطلعة إلى التجديد ومخزون ثقافي واسع ورغبة صادقة عنيفة في خدمة البلد.

– تصادف بعد العودة أن تدفقت عائدات البترول بغزارة قلبت المجتمع الكويتي كله رأسا على عقب.

كان مجتمعا لا يصل إلى ربع مليون نسمة وانهالت عليه ثروة مفاجئة ضخمة بشكل قوي سريع عارم زعزعت أركانه وقيمه، كانت هجمة مدنية القرن العشرين تتجه لا إلى مجتمع مغلق ولكن إلى مجتمع منفتح متصل بتطور الدنيا وإن يكن فقيرا، لذلك كانت للهجمة آثارها الانقلابية، والمثير للانتباه أن هذه الانقلابية جاءت إلى مجتمع عاش قرونا طويلة في البادية أو في المدينة على نمط معين من القيم والعادات لا يغيرها، وجاءت عائدات النفط تجرفها جرفا.

أين كان عبدالعزيز حسين أثناء هذه الفترة الانقلابية الأولى مابين سنة تخرجه ١٩٤٥ وسنة الاستقلال ١٩٦١؟ يجيب الرجل عن ذلك بقوله: «لقد صادف أن انتهت دراستي مع انتهاء الحرب سنة ١٩٤٥ فعدت إلى الكويت، بعد غيبة مستمرة خشيت خلالها ألا أستطيع العودة إلى مصر لو قمت بزيارة الكويت خلال إحدى الإجازات، وفي الكويت وجدت نفسي إزاء اقتراح محبب إلى النفس من مجلس المعارف الذي يشرف على شؤون التعليم، كان هذا الاقتراح هو أن تقوم الكويت بإنشاء مركز ثقافي في القاهرة مهمته الإشراف على البعثات».

- أمران هامان حدثا في القاهرة كان وراءهما عبدالعزيز وكان لهما فيما بعد عقابيلهما على مجمل حياته الثقافية وأفكاره في التربية والتعليم أولهما تأسيس بيت الكويت، وثانيهما صدور مجلة البعثة.

ويقول الأستاذ عبدالعزيز الصرعاوي الوزير السابق والسفير عن الأمرين مايلي: «عشنا في بيت الكويت، وكان أشبه بمدرسة بكل المقاييس، وكان على رأس هذا البيت عبدالعزيز حسين الذي أعطى من وقته وأحاسيسه الكثير، وأعطى حنانا متدفقا لزملائه وأبنائه الطلاب، وكان يحضر إلى هذا البيت العديد من المحاضرين الدكاترة للحوار في شتى القضايا الفكرية والاجتماعية. وعن بيت الكويت هذا صدرت مجلة البعثة التي كانت هي الأخرى مدرسة، وكانت سجلا رائعا لتطلعات وآمال طلاب البعثة، أشبه ماتكون بفترة إعداد جيد ومبكر وتربية مسبقة للتعود على الكتابة».

- وتمر الأيام ويرسل الرجل إلى لندن عام ١٩٥٠ لدراسة التربية وعلم النفس، كان في الثلاثين من عمره وقد نضجت تجاربه، فكانت هذه البعثة تتويجا لفكره المنفتح، وتدريبا جديدا على أساليب التربية الغربية ومدارسها وطرائقها، وقد انتهز المناسبة ليطلع على الجو الثقافي الإنجليزي من عروض مسرحية ومتاحف وتطور سياسي وقراءات أدبية وفكرية شتى، كانت إقامته في أوربا اتصالا مكثفا بمن فيها وبما يمكن أن يفيد منها.

ويذكر الرجل فيما يذكر أن الشيخ عبدالله السالم الصباح الذي أضحى سنة ١٩٥٠ حاكما للكويت هو الذي اختاره، وكان يرى فيه مستقبل الكويت وأملها، كما يذكر أنه صاحب رسالة وأن بلده في حاجة إليه، كانت الكويت تعيش معه دائما.

وفي حديث أجري معه لاحقا رأى أن أعمق جانب من نظام التعليم في إنجلترا أثر في نفسه هو ما لاحظه من الحرية الواسعة التي يتمتع بها ناظر المدرسة والمدرس عند القيام بواجبهما التربوي، وكان من نتيجة هذا النظام أن كان لكل مدرسة تقريبا طابعها الخاص في النطاق التعليمي العام. كما أثر في نفسه ملمح المساواة في فرص التعليم التي لاحظها في المدارس الصغيرة بين سفوح جبال اسكوتلندا حيث يحصل أبناء الرعاة والفلاحين مايحصل عليه أبناء الحواضر من الاهتمام والرعاية في مجال التعليم.

إن أهم المؤشرات التي خلفتها جولته في الغرب وبرزت مع الأيام:

- أن ثقافته وأفقه الواسعين وكذلك نظراته العميقة كانت هي المؤهلات التي عبدت له ليكون مديرا للمعارف.

- كانت اهتماماته الأساسية وهو في بلاد الغرب تدور حول بلده وما يصلح لهذا البلد.

- كان شاغل التعليم هو همه الأساس لأنه عمل في الأسس وفي الجذور.

- كان الرجل على الدوام شعلة من الحركة الدائبة التي تتقد وتمور.

- في عام ١٩٥٢ استدعي عبدالعزيز حسين من لندن ليكون مديرا للمعارف في الكويت، وهو اختيار أوصى به حاكم الكويت يومئذ ودعمه مجلس المعارف المنتخب، وعاد الرجل ليتسلم هذا المنصب تسع سنوات ١٩٥٢ - ١٩٦١، وكانت هذه السنوات هي سنوات النهضة التعليمية الأولى والكبرى، والمنصب. كما قال، مرموق لما تتصف به المعارف من استقلالية في التخطيط والتمويل وما للقناعة الشخصية من قوة في الانطلاق السريع نحو تعميم التعليم ودعمه أفقيا ورأسيا واتخاذه سبيلا للنهوض الاجتماعي، ومن هنا نفهم تلك الطموحات الكبرى التي كانت تدور في رأسه، والذي أعانه عليه التصور العريض لمستقبل الكويت كجزء من الوطن العربي ورغبته في أن يجعلها في مركز الريادة والقدوة ويكفي أن نتذكر أن ميزانية المديرية قبل أن يتسلمها عبدالعزيز حسين كانت قرابة مليون روبية بعملة العصر أيامها فصارت بعد أن غادرها مائتي مليون ونصف المليون لنعرف كم هي الجهود التي بذلها من أجل الوطن والمواطن.

- وجاءت أزمة العلاقة التي تفجرت بين الكويت والعراق عام ١٩٦١، وكان عبدالعزيز حسين وقتها في جنيف يحضر مؤتمر التعليم الدولي فطلب إليه حاكم الكويت التوجه مباشرة على رأس وفد إلى نيويورك لشرح وجهة نظر الكويت لدى مجلس الأمن، وكان هذا الطلب بداية دخوله في أتون السياسة أو بداية الانتقال إلى مجالها، صحيح أن هذا الانتقال من سلك المعارف والتعليم إلى العمل السياسي واسع وسريع بيد أنه كان فرصة هامة لإبراز مواهبه وبداهته السياسية، لذلك كان دوره في فترة الاستقلال وظهور دولة الكويت دورا من أهم الأدوار وأكبرها أثرا في تاريخ الكويت ومستقبلها، ولم يأت هذا الدور عفوا فإن عبدالعزيز حسين حين يغمض عينيه ويتذكر أيام الاستقلال الأولى يتذكر الكثير مما جرى في عام ١٩٦١ من نشاط مكثف قفز بالكويت في أشهر معدودة وهيأ لها مقعدها الكامل بين الدول المستقلة.

- كانت الأيام الأولى للاستقلال هي أخطر فترة مرت بتاريخ الكويت على الإطلاق، هي أيام الامتحان العسير للمقدرة على الاستفادة من الإمكانات القائمة، والقدرة على جذب التأييد الخارجي، وأهم من ذلك القدرة على تجميع طاقات الشعب وتوجيهها نحو الهدف المنشود.

إنه الإحساس بالانتماء، والإحساس بالمسئولية وكان كلا الإحساسين من أبرز سمات أيام الاستقلال الأولى، كان كل فرد يرى أنه مجند للقيام بأي دور يوكل إليه لتحقيق أفضل صورة تظهر بها الكويت المستقلة بين دول العالم، ذلك هو المثل الأسمى لمعنى الاحتفال بالعيد الوطني، أن نعتز بالانتماء إلى الوطن وأن نقرن

هذا الاعتزاز بالعمل الجاد على رفعته وإعلاء شأنه.

ولعلها وقفة تقدير وامتنان ليس لعبدالعزيز حسين ولكن لكل من أسهموا في تلك الأيام الصعبة بجهودهم ومواهبهم لقيام دولة الكويت دولة حرة مستقلة، وشاركوا بخاصة في قيام المجلس التأسيسي فيها وفي وضع الدستور وملء مرافق الدولة بالكفايات، وقد كان من ذلك اختيار عبدالعزيز حسين سفيرا للكويت في القاهرة وممثلا دائما لها لدى جامعة الدول العربية، فعاد للمرة الرابعة إلى مصر، وحول بيت الكويت إلى بناء لسفارة الكويت.

وفي الجو المفعم بالأحداث وبالترقب معا محليا وعربيا ودوليا وجد الرجل أن خير وسيلة للاتصال بما يدور أن ينقل إلى منزل السفير تقليدا كويتيا أصيلا هو «الديوانية»، أو ما يسمى بالصالون المفتوح، وكان يجتمع في الديوانية كل مساء العديد من رجالات العرب ومن رجال الصحافة والفكر من شتى البلاد العربية يناقشون في حرية تامة ويختلفون في أمور كثيرة ولكنهم يجتمعون حول هدف واحد هو تحرير الوطن العربي.

- كان قد مضى قرابة ثلاث سنوات على تأليف أول وزارة دستورية عندما رأى هو وعدد من زملائه في الوزارة أنه قد آن الأوان لدعم الوزارة بعناصر قوية ترتفع بها قدرتها على مواجهة التطورات الداخلية والخارجية. ويوم أجريت انتخابات عامة سنة ١٩٧١ استدعاه الشيخ جابر الأحمد الصباح وكان يومئذ رئيس مجلس الوزراء للعودة إلى منصبه القديم وزير دولة لشؤون مجلس الوزراء في الوزارة التي تألفت في فبراير سنة ١٩٧١، واستمر فيها وفي الوزارة التالية إلى عام ١٩٨٥، حيث اعتذر عن الاستمرار في المشاركة بالوزارة الجديدة رغم رغبة سمو الشيخ سعد العبدالله السالم رئيس الوزراء في استمراره، وقبل بعد إلحاح اعتذاره وقد رأى حضرة صاحب السمو أمير البلاد تكريما لجهوده وتقديرا لبذله أن يعينه مستشارا بمكتبه، وهو المنصب الذي تولاه حتى قبيل وفاته منذ شهور.

ويرى الدكتور مصطفى أن عبدالعزيز حسين يؤثر أن نكف عنه الكتابة كوزير لنتحدث عنه كرائد تنويري في مجال الثقافة الحديثة، وما ذلك إشفاقا منه على أسرار الدولة والوزارة، ولكنه الزهد فيها رغم أن تسنم الوزارة مقام يدل على احترام الكفاية والقدرة في من يختاره سمو الأمير وسمو ولي العهد والأمة لهذا المنصب، ويدل على أنه رجل دولة مرموق المكانة في أهله وقومه، ولعل شغله المنصب الوزاري على فترتين مابين سنتي ١٩٦١ - ١٩٨٥ ثم تركه له طائفا بنفسه رغم الإلحاح عليه في البقاء دليل على ما تمتع به أثناء وزارتيه من الحكمة والتقدير لدى الجميع.

٢- حقول المعرفة

حقلان رئيسان اهتم بهما المرحوم وانصرف إليهما طوال عمله وهما عنده همان أساسيان وبعدان استراتيجيان الأول هو حقل التعليم والثاني هو حقل الثقافة.

- بالنسبة إلى التعليم فقد بدأ الرجل عمله بما يناسب فكره وعصره المشرق، خطة تكون لدائرة المعارف بعيدة النظر تضع في مقدمة أهدافها أسس نهضة تعليمية سليمة، وأسس نهضة تربوية تزرع في نفوس الجيل الصاعد قيم ومبادىء الدين الحنيف وثقافتنا الإسلامية العريقة، وقد أراد الرجل من التعليم أن يكون أداة

الرفع لمستوى الكويت عامة ونظم لذلك أفضل الخدمات فجعل التعليم إلزاميا للذكور والإناث ومجانيا ليشمل حاجات الطلاب كافة في أدواتهم ووسائل نقلهم وأكلهم وملابسهم ورواتبهم بصرف النظر عن مستوياتهم المادية أو جنسياتهم. ثم أخيرا جعله شعبيا بمعنى أنه كان لكل المواطنين في حجراتهم ومدنهم كالشمس والماء والهواء، حق مشروع للجميع.

- أما بالنسبة إلى الثقافة فقد رأى الرجل أن كل الخطوات التعليمية والتربوية السابقة على مافيها من تصميم وجرأة وطموح لم تكن هي المقصودة بذاتها، كان ينشد أبعد من ذلك، تحول المجتمع الكويتي إلى مجتمع مثقف، يقول عبدالعزيز حسين «أثناء عملي مديرا لإدارة المعارف كان اهتمامي الأول هو نشر الثقافة إلى جانب التعليم، وفي تصوري أنا وزملائي أن الثقافة جزء هام من التربية والتعليم إن لم تكن هي الهدف منهما، واهتمامنا انصب على إقامة الأسابيع الثقافية في الكويت واستدعاء المفكرين لإلقاء محاضرات من كافة أقطار الوطن العربي، ولعل الأحداث الهامة التي حدثت إبان الخمسينات وفي مقدمتها حدثان اثنان هما تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ وقيام الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ ليكشف مبكرا عن أصالة هذه الحركة التعليمية وجذورها الثقافية العميقة وعن أبعادها القومية في الوقت ذاته، ولا أدل على ذلك من ترافق هذين الحدثين العربيين بحدثين خاصين في الكويت كان المرحوم وراءهما هما صدور مجلة العربي وانعقاد المؤتمر الرابع للأدباء العرب في الكويت، وبقدر ما كان هذان العملان الطموحان يحتاجان إلى سعة المال كانا أيضا يحتاجان إلى سعة الطموح والآمال، ويدلان على الوعي الاستراتيجي بحاجات المستقبل العربي وبالأسلوب الأمثل لخدمته».

ويتوج عبدالعزيز حسين طموحاته الثقافية بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام ١٩٧٣ الذي رأى في هيكله العام أشبه مايكون بوزارة الثقافة، وقد أدرك الرجل والقائمون معه على المجلس ومنذ اللحظات الأولى أن ثقافة الكويت جزء من ثقافة الأمة العربية الشاملة، وأنها إذا شاءت الظهور والتوازي مع البلاد العربية الأخرى فيجب أن تكون الثقافة هي سبيلها أولا إلى ذلك، وإليه وإلى الكوكبة التي أحاطت به يعود هذا المفهوم العربي لدور الكويت الثقافي، وفي إطار هذا المفهوم وعلى هديه وضعت استراتيجية العمل في المجلس الوطني، ولم يكن ذلك يعني إطلاقا نسيان العمل الثقافي المكثف داخل الكويت، فقد كان لهذا نصيب ولذاك نصيب مواز له في تنظيم متناغم متناسق في فكره وفي تصوره، غير أنه بالنسبة إلى الكويت أخذ الطابع العلمي، أما بالنسبة إلى الوطن العربي فقد أخذ الطابع الثقافي العام.

٣- الأهداف

مابين استقالة عبدالعزيز حسين من الوزارة عام ١٩٦٥ وعودته إليها عام ١٩٧١ شغل الرجل ببعض الأمور التجارية والصناعية إلا أنه أخفق فيها جميعا، وظل شغله الشاغل يرتبط على الدوام بهمه، وما همه إلا وطنه الكويت وأمته العربية على السواء. وقد شكل مع بعض أصحابه خلال الفترة تجمعا وضع له ثلاثة أهداف: محلية وعربية ودولية، وإذا ما تفحصنا هذه الأهداف سنجد أنها لا تخرج البتة عما حاول أن يرسخه وهو يتسنم المناصب الوزارية وغير الوزارية مما يؤكد ويشير في آن إلى مبلغ الطموحات الاستراتيجية التي كان ينشدها.

فمن الأهداف المحلية. الإيمان بأن الكويت بلد عربي وأنه جزء من أمته، واحترام الدستور نصا وروحا

وتطويره لخدمة الشعب والعمل على ضمان حياة ديمقراطية سليمة تعبر عن آمال الشعب وأهدافه وطموحاته، والقضاء على أسباب الاستغلال والفساد، وتحقيق العدالة الاجتماعية وضمان الحد الأدنى للمواطنين في العيش والسكن والخدمات، ودعم الاقتصاد الوطني عن طريق التخطيط العلمي وتوفير الضمانات، وإقامة نظام إداري مدعم بالكفايات، وتوفير الخدمات العامة وتنمية الوعي لدى المواطنين والحفاظ على التقاليد العربية والإسلامية، وضمان حرية القول والرأي والكتابة.

ومن الأهداف العربية: الإيمان بالمصير الواحد المشترك للأمة، ودعم التضامن والاتحاد، والعمل على تحرير الأجزاء السليبة والمحتلة، ودعم كفاح الشعوب المناضلة من أجل التحرير، والحفاظ على عروبة الخليج، وتقوية الجامعة العربية، والحث على قيام اقتصاد عربي متكامل واستغلال الطاقات والموارد الطبيعية في الوطن الكبير.

ومن الأهداف الدولية دعم هيئة الأمم المتحدة والتعاون مع سائر القوميات وجميع الدول المحبة للعدل والمساواة والإيمان بمبادىء ومؤتمرات عدم الانحياز ومساعدة كفاح الدول التي تسعى نحو التحرر والإسهام في كل ما من شأنه تحقيق الأمن والحرية والعدالة في العالم.

إن أهمية هذه الأهداف أو البرنامج السياسي تأتي من أنه كان يمثل -كما يقول شاكر مصطفى- أفكار عبدالعزيز حسين ونضجه السياسي مع الجماعة التي كان يعمل معها، ودراسة تاريخ حياته تكشف أنه وضع في هذه الفقرات خلاصة فكره السياسي وأنه ظل طوال حياته لا يحيد عن هذه المبادىء التي رسمها.

٤- المشاريع

كثيرة هي المؤسسات التي ساهم فيها، وكثيرة أيضا هي المشاريع التي خطط لها أو أسسها أو دعا إلى تأسيسها حسبنا أن نعدد:

في داخل الكويت كان عضوا مؤسسا في رابطة الأدباء وجماعة حماية البيئة ونادي الصيد والفروسية وعدد من الأندية الرياضية وجمعية مكافحة التدخين، وفي خارج الكويت كان عضوا مؤسسا في المركز الدولي للخدمات الثقافية في بيروت ومركز الفنون الإسلامية في استانبول والمؤسسة الثقافية العربية في لبنان ولجنة اليتيم العربي، وحين ترك العمل الوزاري طائفا عام ١٩٨٥ كانت لديه مسئوليات عدة غير حكومية منها عضوية المجلس التنفيذي لليونسكو في باريس وعضوية مجلس أمناء معهد تاريخ العلوم عند العرب في فرانكفورت ولجنة الخطة الشاملة للثقافة العربية، وعُهد إليه برئاسة لجنة توثيق تاريخ التعليم وإنشاء متحف للتعليم واختيار مدير لجامعة الكويت.

ومعظم هذه الأعمال كان يقوم بها طوعا ويعطيها من وقته وجهده ما يستطيع، ويعدها من نافلة العمل ومكملاته، فقد كانت له أعماله الأخرى الثقافية التي تستهويه ويمنحها الكثير من اهتمامه وهي التي أطلقنا عليها اسم المشاريع. فما هي هذه المشاريع التي أشرف عليها أو شارك فيها إنها التالية:

- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- مجلة عالم الفكر.
- سلسلة المسرح العالمي.

- نشر كتب التراث .
- دعم الفنون التشكيلية والنحت .
- دعم الحركة المسرحية .
- معرض الكويت للكتاب .
- معهد الكويت للأبحاث العلمية .
- إقامة الأسابيع الثقافية .
- إصدار المطبوعات الثقافية .
- إصدار عالم المعرفة .
- مجلة الثقافة العالمية .
- طبع الكتب العلمية التراثية والتاريخية الهامة .
- الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي .
- المعهد العربي وكلية العلوم والتكنولوجيا بالقدس .
- المشاركة في وضع الخطة العامة للثقافة العربية .
- المشاركة في مشروع الموسوعة العربية .
- المشاركة في بلورة وإنشاء معهد العالم العربي في باريس .

ويختم الدكتور شاكر مصطفى بعد هذا التطواف في مشاريع الرجل وأحلامه بما قاله الرجل عن نفسه «أحلامي العربية نشأت من الصغر، وكثير منها كان حلما ولا يزال، من أحلامي أن أنتقل من دون جواز سفر إلى أي بلد عربي، أن أقرأ أي كتاب عربي في أي بلد عربي، ألا أجد أميا في أية قرية مصرية أو سورية أو مغربية، هذه أحلام كنا في صغرنا نظن أنها يمكن أن تتحقق بسهولة، وكثير منها تبخر، ولكنني بطبيعتي متفائل بالمستقبل، والمستقبل ليس له حدود» .

٥- انطباعات عن الرجل وشهادات

قدم الكتاب عن عبدالعزيز حسين عشرين شهادة كلها تفوح بالشذى العطر، وتموج بأشعة النور الألق والوضيء، وجميعها شهادات صدق وحق لما كان يتميز به الرجل ويخلفه لدى القاصي والداني ممن اقترب منه فعرفه، ومن سمع به ولم يره، من الصعب أن نتتبعها أو نكشفها أو نجعلها في محاور وعناوين، سأكتفي بجزء مما ساقه الدكتور محمد جابر الأنصاري عنه . قال :

كان من الحالمين ومن العاملين، من أجل مطلب خطير، مازال عصيا على التحقيق في حاضر العرب اسمه النهضة، النهضة القومية تحديدا، النهضة التي عنت لطالبيها كل أحلام الأجيال والتجديد والتحديث لأمة ضعيفة متخلفة مجزأة، كانت يوما في طليعة الركب الإنساني .

كان عبدالعزيز حسين يسعى منذ شبابه عبر الإدارة والسياسة والدبلوماسية والتربية والفكر والعمل الثقافي وراء ذلك الحلم البعيد، والمطلب العسير الذي اسمه النهضة، واستطاع أن يقف سواء في وطنه

الصغير أو على امتداد وطنه الكبير وراء العديـد من المشروعات المتميزة، هو الأب المؤسس للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بمنجزاته الثقافية والفكرية المشهودة على الساحة العربي، وهو الذي رعى بصبر واتزان لسنوات عـدة تنفيذ رسم الخطـة الشاملة للثقـافة العربية بين الكـويت وصنعاء وتـونس التي عمـل في لجنتها العامـة ولجانها المتخصصة مئـات المفكرين والعلماء العـرب على اختلاف مشاربهم وميـولهم وأمزجتهـم فكان معهم ولهم جميعا إلى أن تم إنجاز العمل.

وجاءت التراجعـات والكوارث والإحباطات الكبيرة في الحيـاة العربية المعاصرة كثيرة ومتعـددة الأوجه وبعيدة الأثر.

وكان عبـدالعزيـز حسين بين القلة مـن النهضويين العرب الـذين واجهـوا هذا الامتحـان العسير بما يشبه الصمود الرواقـي أو الصمود الأخلاقي الملتـزم من أجل الصمود لذاتـه رفضا لليأس، وذلك كـي يتمكن من مواصلـة رسالته النهضويـة حيثما استطاع إن لم يكن في الميـدان السياسي القومـي ففي التربية والفكر والثقـافة بمنأى عـن عثرات السياسة ومـزالقها، وما حققـه بهذا الصدد في بلده والـوطن العربي ليس بـالإنجاز اليسير قياسا إلى جهد الإنسان الفرد المستقل بعمله عن التكتلات من أي لون.

غير أن أقسى الكوارث التي واجهت هذا النهضوي القومي كانت كارثة الاجتياح العسكري لوطنه الكويت تحت الشعارات القومية التي تم إفراغها، والتي طالما عنت شيئا مختلفا وعزيزا ومتساميا لجيله من الرواد.

وكان أقسـى ما في تلـك الكارثـة بالنسبـة إليه على قسـوتها وطنيا وقـوميا وإنسـانيا للجميـع ذلك التخريب والنهب الذي تعرضت له المؤسسات العلمية والبحثية والثقافية الكويتية العاملة لخير العرب دون تمييز، وهـي المؤسسات التي منحهـا عبدالعـزيز حسين زهرة عمـره من أجلها مـع إخوان لـه من رجالات الكويت العاملين في ذات الحقول.

وكان وقوع مثل ذلـك لمن آمن بالعروبة والوحدة العـربية الحقيقية طوال حياته بمنـزلة زلزال لكيان بأكمله.

ولكن عبدالعزيز حسين انطوى على الجرح ولم يتخل عن جوهر صموده الرواقي الذي عرف به رغم فداحة الكارثة في الوطن والنفـس والفكر والقيم القومية المجهضة، ومن رآه في المؤتمر الشعبي الكـويتي الذي عقد في جدة لوضع استراتيجية العودة لمس مدى التداخـل والتجاذب الدقيق والشفاف في نفسه بين أمل الاستمرار في الرسالـة، وفداحة الخطب الواقـع. ومع ذلك رغم ماحـدث ويحدث في الوطن العربي فإن عبـدالعزيز حسين ونظراءه قـد راهنوا على الجواد الرابـح في سباق التاريـخ على المدى البعيد مهما كانـت وتكون فداحـة الكوارث والكبوات المتلاحقة.

هو مثل تلـك النماذج من المفكرين والمثقفين العـرب عبر التاريخ قديمـه وحديثه الذيـن لم تمنعهم كوارث عصرهم السيـاسية والعسكريـة من معانـدة التيار الانحطاطـي الراهن فـأصروا على غرس بذار الفكـر والبناء الثقافي والحضـاري في بنيان الأمـة للمدى الطويـل رغم شراسـة الهجمات المغولية والصليبيـة وظلاميـة عصور الطغيان فاستطاعوا بذلك إعلاء صروح الثقافة والحضارة في مسيرة الأمة رغم انهيارات السياسة.

فابن خلدون الذي كابد بنفسه أهوال حصار التتار لدمشق، هو ابن خلدون ذاته الذي خلف لنا كل هذا العطاء الفكري الباسق الذي لم يخترقه أي حصار، وعلى خطاه مشى ولابد أن يمشي الكثيرون من رجال الثقافة العرب في أمة مازالت تعاني الصراع في كيانها بين انهيارات السياسة وأشواق الإبداع الفكري والحضاري، وذلك بالذات هو قدر رجال النهضة في عصرنا وكل عصر رغم ما يبدو من ضخامة اللاجدوى وفداحتها.

إن آخر الليل النهار، مهما امتد وطال، وعندما يشرق النور سترى أجيالنا المقبلة أن هناك رجالا ثبتوا في مواقعهم، وصدقوا ما عاهدوا الله عليه رغم تتابع الانهيارات، وبذروا للقادمين الآتين في ظهر الغيب قمحا وسنبلا لمواسم حصاد لابد آتية.

وأثق أن عبدالعزيز حسين من هؤلاء الرجال، وحين يأتي التكريم لرجل من هذا الطراز، وهو المنصرف عمدا عن الأضواء والواجهات في زمن التزاحم العربي الشديد عليها فإن معنى ذلك أن بوصلة الاختيار قد اتجهت بجاذبية صادقة إلى الموقع الصحيح.

فتحية إلى عبدالعزيز حسين من مشارك له في مسيرة المكابدة المضنية، ومتأس معه بأساها.

رابعا: تقويم عام ووجهة نظر

حتى نستطيع أن نقوّم الكتاب تقويما موضوعيا وسديدا علينا أن نضعه ضمن إطاره العام الذي صدر فيه، وهو إطار أغنتنا عن رسمه وتحديده كلمة الدكتورة سعاد الصباح التي تصدرت صفحته الأولى. تقول الكلمة:

«لم يكن هناك خيار أو سؤال حين دعوت إلى تكريم الرجل الذي ندين له بأولى لبنات التعليم، وتدين له الكويت بعطاء لم يتوقف في ميادين المعرفة السياسية، واليوم إذ أتقدم خطوة واحدة لأداء بعض الواجب والقليل نحو الاحتفاء بصاحب المعارف، أستاذ الأجيال، فإنما أفعل وفاء للقيم التي انزرعت في النفس، وإجلالا لرجل يستحق منا جميعا أن نقف في حضرته شاكرين وحامدين لله عز وجل أنه كان معنا وأنه باق معنا، وأننا في ذاكرة الأجيال نحفر اسمه بالإكبار قائلين: شكرا لكل ما أعطيت، شكرا ياعبدالعزيز حسين -الأستاذ- من التلامذة التي لا تنسى».

الكتاب إذن تكريم للرجل واحتفاء به واعتراف بأياديه البيضاء على الكويت والوطن العربي قبل أن يودع الدنيا ويرحل، إنها خطة أو مشروع بدأ بعبدالعزيز حسين، وثني بإبراهيم العريض، وثلث بمن... لا أدري!!، المهم في كل ذلك أن نكون أوفياء للرموز أصحاب الرسالات وهم على قيد الحياة نكتب عنهم ونتحدث إليهم ونقول لهم تحية إليكم وشكرا كل الشكر على عطاءاتكم التي ستبقى ماثلة في ذاكرة الأجيال ونماذج تحتذى.

ضمن هذا التصور للكتاب وللغاية منه ولزمن الخطاب فيه ندرك ثلاثة أمور أو بكلمة أدق نفهم ونسوغ معا ثلاثة أمور:

أولها هذا التكرار أو التداخل أو الترداد، سمّ ذلك ما شئت مادمنا نتفق على أن ثمة شيئا ما في الكتاب

يغني بعضه عن بعض، فقد كان كل باحث أو دارس أو شاهد يكتب عما يعرفه أو يحسه دون تنسيق مسبق أو تحكيم لاحق.

وثانيها طبيعة اللغة أو التعبير المستعمل في خطاب النص، وهو خطاب من حي إلى حي، وليس خطابا من حي إلى ميت، إن الحديث عن «الأنت» يختلف كل الاختلاف عن الحديث عن «الهو»، ولا يعني ذلك ويجب ألا يعني أن ثمة فائضا إنشائيا في الكلمات بل يعني أن مايقال في خطاب التكريم يختلف إلى هذه الدرجة أو تلك عما يقال في خطاب السير والبحث والتنقيب والتقصي، الأول أكثر ذاتية والثاني أكثر حيدة وموضوعية.

وثالثها فقدان النص الغائب في مقابل النص الحاضر أو الماثل، ويشعر من يقرأ الكتاب أن ثمة فجوات من سنوات في حياة الرجل، قلت أو كثرت، لم تستكمل دراستها ولا عرض أفكارها، ولا سيما سنوات الصمت، فهذه السنوات أبلغ في التعبير عن المواقف من سنوات النطق، أين هي، وكيف كانت أفكار صاحبها وقناعاته إزاء الأمور الغائبة؟!

وربما كان ينقص الكتاب، ويمكن أن يستدرك عليه في المستقبل هو قراءة نصية لإنتاج المرحوم ومؤلفاته، فالرجل وإن كان كأنه النسر مقلا نزورا يحسب على حقل التنوير أكثر من حسبانه على حقل التأليف إلا أنه كتب على قلة ما كتب. ونشر على قلة هذا الذي نشر، وأزعم أننا نحتاج بعد كل ما قيل إلى دراسات متخصصة عن هذا الذي كتب ونشر، تتبعا وتقصيا وتفكيكا وتحليلا وإظهار تطوره.

ومع ذلك فالكتاب الذي صدر في وقته المناسب، قبيل وفاة الرجل - أستاذ الكويت — قد سدّ في مكتبة السير والتراجم فراغا لا يمكن أن يسده غيره، وقدم صورة وارفة الظلال وضيئة الألوان، غنية المعاني والدلالات، متعددة الوجوه والأنحاء عن إنسان جليل كان وسيبقى في ذاكرة الأمة وضمائر الأفراد المواطن الصلب الذي لا تخضع آراؤه لغير قناعاته، والمتمتع بصفات الاقتدار والتروي والتوازن، والباحث دوما عن الحقيقة الصافية، والواقف أبد الدهر إلى جانبها، أيا كانت الحسابات والظروف، كما تقول افتتاحية الكتاب، وهذا حسبه.

وإذا كان ثمة من كلمة أخيرة تعبر هي الأخرى عن الوفاء والعرفان بالجميل أقولها في هذا الصدد فتلك التي أستعيرها مما كتبه الدكتور جابر الأنصاري عن سعاد الصباح صاحبة المشروع الحضاري بتكريم رجالات الوطن الأحياء.

وتحية مع عبدالعزيز حسين في تكريمه الحضاري إلى سعاد الصباح، هذه المرأة الكويتية الخليجية العربية التي أثبتت وتثبت يوميا حقيقتين أولاهما أن بين عرب الخليج من استطاع بالفعل تحويل الثروة إلى ثورة بانية للثقافة والنهضة على امتداد الوطن العربي. وأخراهما أن المرأة العربية إذا أكملت الوعي الصحيح تستطيع أن تنجب النهضة والثقافة والإبداع والحضارة مثلما تنجب الرجال.

عبثية الحياة في شعر أحمد مشاري العدواني

د. محمد مصطفى هدارة

لم تكـن حيـاة أحمد مشـاري العـدواني التـي امتدت مـن أوائل العشرينيـات حتـى بـدايـة التسعينيات غير ومضـة خاطفـة بحساب السنـوات ، ولكنها كـانت بحسـاب المتغيرات التي أصابت العالم العربي ووطنـه الكويت عريضة عميقة مضطربة بشتـى التيارات التي تتشكل في حدودها القصوى، متدابرة متنافرة في شتـى مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، فقد كان العالم العربي نهبا للاستعمار الغربي، فانتفضت فيه حركات التحرر، حتى استطاع أن يحطم أغلاله ويركز ألوية حريتـه ، وتفجرت أشد أراضيه جدبا بالذهـب الأسود، وتجاوزت التغيرات أنماط الحياة الاقتصـاديـة ، فشملـت كـل جـوانـب الحيـاة الاجتماعية والفكريـة ، وقد شهـدت فترة مابين الحربين العالميتين تطـورا هز العـالم العربي في أعماقـه، ثم جدّت عوامل مختلفة بعـد الحرب العالمية الثانية أتاحت للعالم العـربي أن يستقبل تيارات فكرية مـن الشرق والغـرب ، وأن يتطلـع لمواكبـة الـوثبـة الحضـاريـة في العلـوم الطبيعيـة والإنسانيةوالجوانب التقنيـة ، ولكن وسائله كانت قاصرة في معظم الأحيـان عن بلوغ التطور الحقيقي الـذي يتناغـم مع المد الحضـاري. وكانت بعـض العوامـل التاريخيـة تحول بينه وبين الانطلاق ، بـل تثبت عـوامل التنـاقض في بنيتـه الأساسيـة حتى لنجـد فيه النـاقة إلى جـانب الصاروخ ، والاختـلاف حول شرعية التصـوير الفوتـوغرافي إلى جـانب نقل الصـور بالأقمار الصناعية ، وكل ذلك ـ بلا شك ـ يشكل في نفس المثقف العربي صورة عبثية للحياة .

فإذا تغورنا في التكويـن الذاتي لأحمد العدواني الذي لم تكن حياته الخاصة منفصلة عن الحيـاة العامة لوطنه الكويت وللعالم العـربي، طالعتنا عوامل كثيرة تؤكـد تيار عبثية الحياة في وجدان هذا الشـاعر، فهو يتخرج في الأزهر، تلك الجامعة الدينيـة العريقة بعد أن يقضي في جنباته عشر سنوات مغتربا عـن وطنه، تدرج فيها من الصبا إلى فورة الشباب، وشهد في مصر ــ في تلك الفترة ـ انتفاضات ثورية، لم يكن الأزهـر بمنأى عنها، بل كان مشتعلا بحرارتها.

كانـت الأحزاب المصرية في قمـة صراعها من أجل السلطـة، وظهرت في وسطها جماعـة الإخوان المسلمين لتستقطـب جماهير عريضـة، وبدت بـوادر اليسار تـؤكد وجـودهـا في مواجهـة اليمينية التقليـدية، وبـرزت انتفـاضات الشبـاب ضد الملكيـة والإقطـاع ومجتمع الـرأسمالية، واشتد الصراع ضـد الاحتلال الإنجليـزي والتسلط الأجنبي على الاقتصاد المصري، ولم تكـن الكويت غائبة عن وجـدانه، فهي ماثلة له بكـل ما كانت تعانيه في ظل الحماية البريطانية، وهو يحاول أن يتنـاسى واقعها بالانتساب إلى دنيا العلم والأدب، أو إلى العالم الواسع الرحيب، عالم الإنسانية، يقول:

لا تقـــولي لم يعـــد وطنـــي	بعـــد طـــول البين يحفـــل بي
تلـــك أوهـــام يـــرتلهـــا	كـــل مـــن أكـــدى مـــن الأرب
ضـــل مـــن يبكـــي على وطـــن	لم يصـــب منـــه ســـوى الحرب
وبـــلاد اللـــه واسعـــة	لم تضـــق يـــومـــا بمضطـــرب
لســت مـــن عـــرب ولا عجـــم	أنـــا مـــن علـــم ومـــن أدب
في إنســـانيـــة كـــرمـــت	فهـــي عنـــدي أوكـــد النســـب[1]

وواضح في أشعار أحمد العدواني في تلـك الفترة الحرجة في الأربعينيات تأثره بالموجة الرومـانسية التي برزت طلائعها في العالم العربي في الربع الأول مـن القرن الحالي، ورسخت أصولها في الأدب العربي الحديث بما دعت إليه من اتخاذ العاطفة أساسا في التجربة الفنية، والاتجاه إلى التعبير عن الذات، والثورة على المجتمع، والرفض لأكثر ماتواضـع عليه الناس، ونشدان المثل الأعلى بوصفـه قمة السعادة للفـرد، ولكن الشاعـــر الرومانسي لا يلبث أن يصطـدم بالواقع المر، فتغيـم أمامه الـرؤى، ويصبح في حالـة من القنوط واليأس تـدفعه دائما إلى إظهار اللوعة والألم، بل تدفعه أحيانا إلى طلب الموت الذي يعده راحة كبرى من عناء الحياة الواقعية المرة.

وكانت ظروف العالم العربي التي أشرت إلى معالمها الأساسيـة تدعو الشعراء إلى التعلق بأهداب الرومانسية للانشغال بـذواتهم والهروب من الواقع على جناح الخيـال إلى الطبيعة أو عالم البراءة، أو المدينة الفـاضلة حلم الفلاسفة المثاليين.

وتكشف أقدم قصائد العدواني (براءة) عن حبه الرومانسي وتعلقه بالمثال، يقول:

تعـــالى على نـــزوات الهوى	وجـــانـــب أجـــواءه الغـــائمـــه
فـــلا ينســـم العطـــر إلا شـــذا	تـــرقـــرقـــه الـــوردة الفـــاغمـــه
ولا يلثـــم الكـــأس إلا نـــدى	تصفقـــه النسمـــــة الحالمه
زكـــي الرغـــائب ســـامي الخيـــال	بعيـــد عـــن الشُّبـــه الآثمـــه

تنســـــــك عما يشين الأبي — بــوحــي مــروءتــه الكــارمــه
يحب الجمال ويهوى الكمال — ويصــدر عـن فطـرة ســالمه[2]

كما تبوح قصائد كثيرة للعدواني في تلك الفترة بإحساسه العنيف بالحزن والسأم، واستعذابه الموت شأن الرومانسيين، بوصفه مهربا لهم من عناء الصراع بين الواقع والمثال، يقول:

دعينــــي أكتــــم الحزنــــا — وأطــوي الــويــل والــوهنــا
سئمــت العيــش والــدنيــا — وعفــت الأهــل والــوطنــا
وراق لي الـــردى كـــأســـا — وجـــوف القبر لي سكنـــا
دعينـــــي تحت أوقـــــاري — جـــريحا يحمـــل الكفنـــا

. . . .

دعينـــي أقطـــع الأسبـــاب — مـــن دنيــــاي مظطعنـــا
وأنهي عيشـــــة خلقـــــت — وصرت بنبـــذهــــا قمنــــا[3]

وهو يحس القلق الدائم والتوتر النفسي وعدم الاستقرار إذ يقول:

ومـا استـأنسـت يـومـا في مكـان — وإن راقـت بـه لـلأنـس حفلـه
ولم أر في طعـــــام أو شراب — ولا في ملبـــس إلا تعلـــه
كـأني سـابـح في غمـر بحـر — تـذائبـه الـزعـازع مستفلـه
فـلا في اللـج قـر لـه قـرار — ولم يسطـع إلى الشطـآن رحلـه
فظـل يـدور في حنك المنـايـا — وينشـط حـولـه التيـار حبلـه
إلى كـم تحمـل الأعبـاء نفسي — وتضرب في المجـاهل مستـدلـه[4]

ثم لا يلبث أن يتمنى الهروب إلى غير عالم الإنسان الذي يشوه وجه الحياة بجهالته ودناءته، إنه يطلب عالم البراءة والطهارة، عالم المثال الرومانسي، يقول:

لقد طـابت حيـاة الوحـش عندي — فبـــت ولي بها لهف وغلـــه
فهــل لي أن أفـــر إلى البراري — وأسكـــن قلـب مـرمـاة مضلـه
إذا مـــا جـــن ليلي طـــالعتنــي — كـواكب في نـواحي الأفـق جذلـه
وأمـلأ مـن رحيـق الفجـر كـأسي — وأغـزل مـن شعاع الشمـس حلـه
وأحسـب أن هـذا الكـون ملكـي — وأني قـد صنعـت الكـون كلـه[5]

ونرى العدواني في هـذه المرحلة الرومانسية يؤكـد العكوف على تصوير ذاته وأحـاسيسها في شعره حين يقول:

هكذا الشعر: أحاسيسك يجلو عماها
وأرى الشاعر من صور للنفس رؤاها[6]

كذلك نراه يتأثر بمبدأ الأفلاطونية في الخلاف بين الجسد والروح الذي كان أصيلا في النظرة الرومانسية، فالجسد دائم التبدل، فهو متحول زائل، والروح ثابت أزلي خالد، ولهذا لا تكتسب الحياة الإنسانية معنى إلا

بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل، فالإنسان يستطيع أن يخلد نفسه بالارتفاع إلى عالم الأشياء الأزلية. ولا شك أن أفلاطون قد تأثر بنزعة الزهد الشرقية الأصل، فحصر غاية الإنسان في محاورته لفيدو في البحث عن الموت: موت الجسد وخلود النفس. يقول العدواني في صراعه بين الروح والجسد:

سألت روحي: أي الدار تطلبها ... قالت: سوى الأرض فيها غاية الطلب
سعادة الروح غير الأرض موطنها ... وحلية الروح غير الدر والذهب
فقلت: جسمي بظل الأرض مرتبط ... وماله مذهب عن كونه الترب
قالت: إليك فحطمه بلا مهل ... وادفع بأشلائه في مارج اللهب
وانفد بذاتك من عيش شقيت به ... ولم تزل من عواديه على رقب
ومن أناس قد اسودت ضمائرهم ... وفي خلائقهم ماشئت من كذب

. . . .

فقلت: أخشى الردى قالت مؤكدة ... إني أنا الروح لا خوف من الشجب

. . . .

فليست الأرض لي دارا ولو حفلت ... بها أحب ولا في أهلها أربي
هناك في الفلك السامي هوى رسني ... أظل بينهما موصولة النسب(٧)

وتحتشد ثنائية الأفراد المتضادة في نفس الرومانسي وعقله لتكون مجالا رحيبا للصراع، فهي ليست مقصورة على ضدية الروح والجسد، ولكنها تشمل معاني واسعة في الوجود الإنساني. هناك الحياة والموت، والخير والشر، والعدل والظلم، والعلم والجهل، والجمال والقبح، والإيمان والشك، والكمال والنقص، وعشرات من هذه الثنائيات التي أخذت تلح على وجدان العدواني، وهو بعدُ شاب في ريّق العمر. ونراه لا يستسلم لفكرة التضاد وحدها في هذه الثنائيات، بل تهيىء له عبثية الحياة القدرة على إدراك التحول في الأشياء، فهو يقول:

إذا غنيت للحب ... فيا للجهل والغفله
وإن غنيت للمجد ... فما أحراك بالقتله
وإن عشت بلا شدو ... فأنت الأخرس الأبله
إذن فانعق مع الغربان ... في الحلة والرحله
وذا العوراء فامدحه ... وذا السوءاء فاركع له
وقل للفأر يانمر ... وقل للفيل يانمله(٨)

لقد رسخت (عبثية الحياة) في وجدان العدواني منذصباه الباكر نتيجة إحساسه المرهف الذي تثخنه الجراح في كل لحظة بأنماط من السلوك الإنساني الذي لا ينتظمه المثال، وبألوان التغير في الوجود نفسه الذي يستحيل أن يبقى على حال. ثم كانت التغيرات العنيفة التي أصابت العالم العربي، وجعلته بؤرة التضادوالتناقض. وكان العدواني بوصفه مثقفا واحدا ممن عصفت بهم أعاصير التناقض، فأحسها في وطنه، وفي نفسه، وفي كل ما حوله، ففقدت الأشياء منطقها الطبيعي، وأصبح ظاهرها بعيدا عن الباطن، واختلطت الرؤى فأضحت مشوشة مضطربة، يتصارع فيها الصدق والزيف، والحقيقة والوهم. ولا شك أنه تأثر بالفلسفات والمذاهب

الأدبية الوافدة التي بدأت تزاحم في العالم العربي الحركة الرومانسية، وتصيبها بالخفوت والذبول، فالرمزيون ذهبوا إلى أن حقائق الأشياء لا يمكن إدراكها في ذاتها، وأننا لا نرى في الأشياء الخارجية غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا، بل ذهبوا إلى القول بأن أي شيء لا يستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية التي نؤلفها له بحيث لا نعد له وجودا خارجيا إلا بهذه الصورة. والسرياليون كانوا يرفضون الخضوع للعقل أو العاطفة، ويجدون راحتهم في اللاشعور، فيخلعون خيالاتهم على ظواهر الأشياء بطريقة تلقائية ممعنة في الانطلاق والحرية والبعد عن الخضوع لأي نظام، فالشعر عندهم صادر عن رؤية فردية للشاعر يستكشف بها ذاته أو أعماق لاشعوره.

ودعت الوجودية إلى استلهامها لأنها تمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الإنسان المعاصر إلى إعادة النظر في مقومات وجوده، ثم محاولة تكييفها على شكل جديد بإرادته واختياره[٩] كذلك دعت إلى حصر الوجود بالنسبة للإنسان في الحقيقة الوحيدة اليقينية وهي تفكير الفرد بحيث لا يوجد شيء خارج هذا التفكير أو سابق عليه. وكان من نتيجة هذا الاتجاه الإحساس الحاد في نفس الإنسان بمشاعر القلق والاغتراب واليأس نتيجة الحرية المطلقة للفرد وعدم استناده إلى شيء خارج ذاته التي تتحمل وحدها المسئولية فتنوء بها، ويقع الإنسان في مضامين الانفصال واللاامكانية واللاتاريخية[١٠].

لا شك أن العدواني اطلع على هذه التجارب الرمزية والسريالية والوجودية فتأثر بها، وإن لم يكن منتميا إليها، ووضح هذا التأثر في تأكيد اتجاه عبثية الحياة في شعره، وواضح أنه قد أخذ يودع الرومانسية شيئا فشيئا، بعد أن ألحت الواقعية على وجدان الإنسان العربي، داعية إياه للتخلي عن الذاتية وإحلال الموضوعية في الخلق الأدبي محلها، وملاحظة صور الأشياء الخارجة عن نطاق الفردية، واختيار مادة التجربة من مشكلات العصر والمجتمع.

وكان العدواني بحكم تكوينه الفكري شديد الإحساس بهموم الإنسان العربي وقضاياه ومشكلاته، ولهذا لانجد فجوة متسعة في تحوله من الرومانسية إلى الواقعية، واستطاع أن يقيم علاقة تلاؤمية بينهما في مضامين أشعاره. كما بدأ في فترة الستينيات تجربة الشكل الجديد الذي ارتبط بالاتجاه الواقعي، وهو القائم علي التفعيلة دون التزام للنظام الموسيقي للبحور العربية المعروفة، إذ رأى الشعراء الواقعيون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها مرتبطة بمدلولاتها، كما ينبغي أن تكون انعكاسات للحالات الانفعالية عند الشاعر، غير محددة بإطار تشكيلي ثابت.

وكانت لغة الشعر عنده ـ منذ تجاربه الأولى ـ أقرب ما تكون إلى تصور الواقعيين، وكذلك صوره الشعرية التي اعتمدت على الإيحاء الرمزي، وتأكدت بها قدرته على تصوير عبثية الحياة.

إن العدواني ينظر إلى عبثية الحياة نظرة سخرية، وإن كانت هذه السخرية لن تنجيه من عدوانها، يقول:

أستقبل الدنيا بنظرة ساخر ... وأضالعي ضيف على الجزار[١١]

وهو يرى الكون في إطار نظرته العبثية المماثلة لعبثية الحياة نفسها (معرضا للعب)، يقول:

صور لكنها معجزة ... جمعت كل غريب مبتكر
تمكن اللاعب مما يشتهي ... وتلبي أمره كيف أمر

فــإذا شــاء بــدت مغضبــة مثل عصـف الريـح ترمـي بالشرر
وإذا شــــاء تــــراءت مثلما رقـص الجدول والفجـر سفـر[12]

فهو ينظر للبشر في تباينهم وغرابة سلوكهم وتمثيلهم غير أنفسهم وتصنع حياتهم على أنهم دمى.

والحياة عنـده يلازمها الألم مادامـت بهذه العبثية، ولا مفر مـن الألم باللجوء إلى الأحلام والـرؤى. ويلازم الألم صاحب القلم الحر الذي يعبر عن الحقيقة، يقول:

أول خطوة إلى مراجل الألم
أنك تحيا
وتعشق الأحلام والرؤيا
أول خطوة إلى مراجل الألم
أن تحمل القلم
وتكتب التاريخ للقمم[13]

ونتيجة رسوخ فكـرة التلازم بين الألم والحياة ينتفض في شعـر العدواني النقيض للحياة وهـو الموت، بحيث يشكل ملمحا أساسيا في النظرة العبثية للحياة. فالموت عنـده سابق على الحياة، وهنا تبرز اللازمانية في المفهوم الوجودي، يقول:

أنا ومن أنا؟
سجين الأجل المحدد
ظهرت في دفاتر الأموات
قبل مولدي[14]

ويعبر في قصيدة أخرى عن وقوع حياته في أسر الموت حين يخاطب حفار القبور متسائلا:[15]

قال: وأنت من تكون؟
قلت: أنا المرهون
في خزائن الأمس
قال: إذن إليك الكفنا
ومت متى شئت فإني ها هنا
أحمل فأسي
أرشد كل ميت ضل طريقه
إلى الرمس[16]

ويشتد إحساس العدواني بالعـدمية، فيردد في بعض أشعاره قوله (أيامنا تموت) مستخـدما الفعل المضارع لتصوير الحركـة الدائبة للموت، في حين أن هذه الحركـة كان ينبغي أن تكون من نصيـب الحياة، أو «الأيام»، وهو يستخدم كذلك صورا عبثية ليعبر بها عن موت الحياة، يقول:

أيامنا تموت

كالحشرات في خيوط العنكبوت

أيامنا تموت

تنحل في بالوعة الزمن(١٧)

ويعظم إحساسه بالعدم الذي يشكل عبثية الحياة في قصيـدته(مدينة الأموات) وهي بلا شك رمز للجمود والتخلف وثبات الحياة في شكلها المزري الذي يحيلها معادلا للنقيض: الموت، يقول:

يا صاحبي

إياك أن تراع مما تشهد

فأنت في مدينة انقطعت عن الحياة

تدعى مدينة الأموات

مدينة نام السكون فوقها

وملأ الظلام أفقها

فلا تحس في ثراها حركة

هواؤها جمد

تغيرت هيئته

حتى يلائم البلد

....

وفي مدينة الأموات

مجامع من الكهوف والسراديب

تكومت فيها القبور

وكل كوم حوله رمم

تحجرت منذ القدم

تزاول الكهانة

وعندها طقوس

مظلمة الأسرار

شعارها :

دع الحياة إنها مزرعة الجريمة

أشجارها منابت الخطايا

أخطارها

لا ينتهي لها أثر

حتى يزول كل حي ويبيد

وتقبر الحياة والوجود(١٨)

والحياة بهذه الصورة لا معنى لها، ولهذا ينبغي للإنسان أن يختار بين الحياة التي أصبحت معادلا للموت، أو الثورة التي أصبحت معادلا للحياة :

إنّا هنا أمام أمرين

ليس لنا فكاك منهما :

أن نقلع الحياة من كياننا

ونختفي في غيهب القيود

أو أن نثور(١٩)

وتسري في نفس الشاعر حالة من اليأس والاكتئاب تتناسب مع الإحساس بعبثية الحياة وإيقاع العدمية فيها، فالأوقات تتجرد من صفاتها الأساسية وتشيع الوحشة والسواد في الليل والنهار، ويحل القبح محل الجمال، يقول :

ونظل نرصد طالع الأمل

والليل يأتي بعده

فجر كريه أبرص

عنه النواظر تنكص

والفجر يأتي بعده

ليل تخال نجومه

مثل الدمامل

قد شوهت وجه السماء

فوجهها

متورم القسمات حائل
ونظل نرصد طالع الأمل
وإذا بزمزمة تضج لها الرحاب
لله أسراب الذباب
هبت لتصطاد السحاب
ونظل نرصد طالع الأمل
فترى المقابر
حولها الأموات تزدحم
في منظر مزر
ضاقت بها دنيا الردى
فتكومت عصرا على عصر
والدود يحرسها
ويزعم
أنها حرم[٢٠]

وتترسخ عبثية الحياة في نفس العدواني من خلال أشكال الثنائيات المتضادة التي تتبادل الصفات فيما بينها في هذا الزمن العجيب، بحيث يمكن تلاشي التناقض فيما بينها، كما رأينا في ثنائية الحياة والموت، وكما نرى في السحاب التي تعد بالغيث والخصب والإمراع، فإذا بها سراب لاتعقب غير الجدب والظمأ، يقول:

حدثونا عن سحاب ... غدق زاكي العباب
كل أرض جاورته ... جاورت أزهى رحاب

. . . .

فخرجنا نعتفيه ... بسهول وهضاب
ورصدنا كل أفق ... ووطأنا كل غاب
لا نبالي والليالي ... حافلات بالصعاب
ما دهانا من خطوب ... وغشانا من عذاب

. . . .

مرت الأيام تترى ... وقوانا باستلاب
لم نجد إلا عناء ... وشقاء في الطلاب
وهوان السعي ما بين ... ارتكاض وارتقاب
أين أحلام العذارى ... أين آمال الشباب

أجهـــز اليـــأس عليهـــا	فطـــــواهـــــا في التراب
إن مـــن ظـــن سحـــابـــا	لم يكـــــن غير سراب[٢١]

ويحاول العدواني أن يخفف عن نفسه وقع عبثية الحياة بالابتسام لا بالاكتئاب، إمعانا في السخرية من الحياة التي أصبح اختلاط الأضداد فيها نوعا من الفكاهة، يقول:

ابتسمي فنحن في عصر الفكاهات

ابتسمي إذا رأيت أعرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان

والصم والبكم تغني له

وحوله الأمساخ

تلعب بالدفوف والعيدان

فابتسمي على فكاهة للزمان[٢٢]

وتتضمن قصيدة «سماديـر» منظومة من هذه الثنائيـات المتضادة التي تتبادل الأدوار فيها بينها تـأكيدا لروح العبثية التي تسري في الحياة: فهنـاك النصر والهزيمة، والشجاعة والجبن، والسمو والـدناءة، والطهر والخنا، كلها قد تبادلت الأدوار فيها بينها وأصبحت قمم الصدارة ـ بفضل هذا التبادل والتبدل ـ للمتسفلين الأدنياء. حتى الشيطان تخلى عن كفره وصار إماما يخطر في عباءة الدين يقول:

تخطـىّ النصر خـوّاض المنـايـا	وصـال السيـف في كـف الجبـان
وقـام على تـراث الفخـر نغـل	ونـــام على فـــراش الطهـــر زان
وأصبحـت المنـابـر والكـراسي	مطـايـا لـلأسـافـل والأداني

. . . .

إبليس في معترك الزعامة

أشهر إسلامه

ولبس الجُبة والعمامة

وراع يدّعي الإمامة[٢٣]

وتحاول الظلمة أن تنـزع التناقـض بينها وبين النهـار، ولكنه ـ استكمالا لعبثية الحيـاة ـ يتشبـث بوجوده، يقول:

تنتظر الظلمة

أن ينكر النهار اسمه ورسمه

لكي تكون زوجه وأمه

لكنها طبيعة النهار

ترش فوق كل دار

قمرا ونجمة[٢٤]

بينهايتحول الدود الذي يقتات على جثث الموتى إلى طعـام وشراب في تلك المدينة التي تعيش في فلك مهجور بتخلفهـا وسيادة الجهـل فيها، وعبثية الحيـاة. بل يتحـول سكانها إلى ديدان تـألف حيـاة الحفر والظلام، يقول:

مدينة في فلك مهجور

سماؤها نجومها قصور

سكانها رعاع الدود

تدب في ديجور

طعامها شرابها دم الدود

ونضح جثث الدود[٢٥]

وتبلغ العبثية مداها في رؤية الشاعر للحيـاة حين يحس تلوث موارد الماء واشتداد العطش فيستدر الماء من الهواء، ويحث على الإسراع بذلك قبل أن يجف جدول الهواء، يقول:

اعصر من الهواء ماء

اعصر من الهواء ماء

واسق العطاش خمرة السماء

اعصر

لقد تلوثت آبارنا

لوثها الأعداء بالسموم

فاعصر من الهواء ماء صافيا

يبعث في النفوس نشوة الضياء

. . . .

اعصر معي من الهواء ماء

أو نموت ظماء

. . . .

فاعصر معي من الهواء ماء

من قبل أن يجف جدول الهواء(٢٦)

ويحس الشاعر هذه الثنائيات المتضادة في نفسه التي صارت مجالا لصراع مرير حرمه الأمن والراحة والاستقرار، حتى قال في أنين:

لقدضاقت بي الحيل
أنا المكسور والمنصور
والمأسور والآسر
أنا المهجور والهاجر(٢٧).

وحين تقوم عبثية الحياة على اختلاط الرؤى والتغير الفيزيائي للأشياء واضطراب المفاهيم، يحس الشاعر الحيرة في تعامله مع البشر واصطناع مقياس لتقويمهم، ولهذا يتساءل:

أيها أحكم
من اصطفى للناس قالبا
من صنعه
يقيسهم به
من شذ عنه أو نبا
عن طبعه
قام بثلبه
أو من رأى الناس كما صورهم
رب البشر(٢٨)

كذلك يحس الوحدة والاغتراب إحساسا حادا لاصطدامه بعبثية الحياة وشعوره بخوائها وعدميتها، واختلاف الظاهر عن الباطن، والقول والفعل، وتحول الأماني إلى خدع في هذا الزمان الرديء، وتبدل طبيعة الرؤوس والأقدام ووظائفها، يقول:

لا يخدعنك ما يقال فإنما ... بين المقالة والسلوك خصام
كلم الملائك تحت ألسن عصبة ... إبليس مأموم لها وإمام

. . . .

منّيت نفسك؛ والأماني كلها ... خدع وما عند الأنام ذمام
مادمت في الزمن الرديء فكل من ... يهوى العلا فمصيره الإعدام
تلك الوقائع لا خرافة معشر ... أهل الحماسة والمجال كلام
وإذا تناوحت الرياح تهاربوا ... فإذا الرؤوس تديرها الأقدام(٢٩)

ولا يفتأ العدواني يعبر عن إحساسه بالاغتراب عند اختلاط مفاهيم الشك واليقين، يقول:

أنا غريب العالمين

زرعت في الدنيا شكوكي

وعشت في يقين(٣٠)

ويقول:

تسائلني الغريبة عن دياري ... وما علمت دياري أرض غربة(٣١)

وتقترن الغربة بالمنفى، وكأنه يمعن في الابتعاد عن عبثية الحياة، يقول:

لقد دارت بي الغربة

من منفى إلى منفى

....

لقد طوّفت بالصحراء باديها وخافيها

....

وعدت وليس لي واحة(٣٢)

وهو دائم الترحال والسياحة في الأرض شأن الزاهد، وقد جعل الدنيا تحت نعله استهانة بها، ولم يعن بمعرفة السادة الذين بيدهم مقاليد الأمور، لانقطاع أمله في الدنيا تقززاوتعففا، يقول:

أنا سائح دنياه تحت مداسه ... ما همه من سادة الأمصار(٣٣)

وهو لا يفتأ يردد (رحلت عنكم) تعبيرا عن هذه الغربة النفسية التي تعرّي الوجود من حوله، يقول:

رحلت عنكم منذ سنين

وسنين

أجل ياسادتي أجل

رحلت عنكم ولم أزل أرحل(٣٤)

وهو باستخدامه التعبير (ولم أزل أرحل) في هذه القصيدة ثماني مرات يؤكد استمرار الرحلة والغربة عن مجتمعه، وأن لا سبيل إلى مصالحة أو إياب.

ولا شك أن عبثية الحياة التي تضج بصور اللامعقول حول الشاعر، كان لها أثر في نفسه، حتى إننا لنراه يفتش فيها عن وجودها الفعلي، فلا يرى غير صورة عبثية فيها:

حدقت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

بل لاح لي حشد من الظلال
جميلة الشكل
لكنها وا أسفا ليست لي
حدقت في مرآة نفسي
فلم أجد نفسي
بلى
وجدت هيكلا
تمردت كنوزه على البلى
وا أسفا كنوزه تمردت على البلى
فصار للقبر وللتابوت والصنم
في ظل وجداني حرم(٣٥)

وهذا الاعتراف بصدى عبثية الحياة في وجوده كان مدخلا لعدم استكانته ورضوخه لهذه العبثية، ودافعا لإعلانه التمرد والثورة. إنه ثائر على الجمود، فالثبات في رأيه موت، والتطور حياة ونماء، يقول:

لا تخف من جامد مهما تعالى وتجبر
سوف يمضي كسحاب لامس الريح فأسفر
أضعف الأشياء شيء ثابت لا يتطور
البلى ينخر فيه وهو لا يملك دفعه(٣٦)

وهو يجعل اغترابه نتيجة ثورته على (السكون) وفقدان القدرة على التطور والتجدد، يقول:

تركت سواكن الأوطان خلفي ... لمن ألف الحياة المستتبّه
وسابقت الرياح بكل أفق ... فلي والريح ميثاق وصحبه(٣٧)

ونتيجة كذلك لتحديه حياة الجمود والتخلف، يقول:

يا ليتها كانت معي ... أحكي لها تاريخ عمري
والغربة التي تسكن في صدري
منذ رفعت راية التحدي
وسرت في طريق الشوك وحدي(٣٨)

وهو إذا سكت صابرا كان ذلك تقية تمزق قناع الصبر عند الحاجة:

صبري على الدنيا تقية ثائر ... وإذا استثِرت فلست بالصبار(٣٩)

وهو في رحلته الدائبة لا يرحل في استكانة واستسلام، ولكنه ثائر يحطم الأسوار والجدران ضيقا بالجمود والنمطية والتكرار، ومحاولا الخروج من وادي السكون وكهف التخلف، يقول:

رحلت عنكم ضقت بنفسي بينكم مرارا
ضقت بكم جوارا
ضقت بكم ديارا
تجمدت مشاعري
تجهمت خواطري
وماتت الدهشة في وجداني
وصار كل ما أسمع أو أرى
مكررا مكررا
يقتل شهوة الحياة في كياني
وأصبحت علاقتي به
علاقة الأطلال بالمعول

....

رحلت عنكم منذ قعدتم عن مباراة الزمان
مخافة على الكنوز والقصور
وقلتم في الكهف ساحة الأمان
ومالنا وللرياح حولنا تثور
وعندنا وادي السكون
وفي ظلاله
نكون ما نحب أن نكون

....

رحلت عنكم لكي أحطم الأسوار
وأنشر الأسرار في ضوء النهار
وأشهد الحياة والكون
بلا جدار(٤٠)

ونرى العدواني ثائرا على عنصرين بصفة خاصة يوجه إليهما آفة ما ننكره في زماننا. رجال الدين ويرمز لهم بالعمامة، والقوة العسكرية.

ولا شك أن العدواني -وهو خريج الأزهر- لا يعني كل رجال الدين، بل الفئة الجامدة الذين يفتقدون

الرؤية الدينية الصحيحة، وسماحة الإسلام، ومناسبته لكل عصر. وآخرين منهم أغوتهم الدنيا فكانوا في خدمة الحاكم، يوجههم كيف شاء. أما أفراد القوة العسكرية فإشارة إلى ما حدث في العالم العربي من انقلابات عسكرية، وتسلط الجيش الذي لم يسمح في كل الحالات بأي قدر من الحرية، يقول العدواني:

سألت حفار القبور هل ثمّ في يديك جوهرة

قال: أنا مؤبن العصور وما لدي غير المقبرة

قلت: ومن يثور

على زمانه المأسور

قال: نجيء بالمنكر

في زمن دولته

عمامة وعسكر(٤١)

ويعود في قصيدة أخرى ليلح على دور بعض رجال الدين المزري في خدمة أهواء الحاكم، وتمكين طغيانه وقهره، يقول:

عمامة على ضفاف مائدة

تصبح قاعدة

يقف فوقها مدار الشمس

وتسكن الحياة كلها على جداول الأمس

. . . .

عمامة على ضفاف مائدة

وثيقة مابين سكان القبور

وساكني القصور

كانت ومازالت على مختلف العصور خالدة

تصور التوراة والإنجيل والقرآن

حسب مراد الطبقات السائدة(٤٢)

هكذا نرى العدواني يقاوم روح الجمود والتخلف، ويثور على الجهل والتوسل بالدين باسم الحلال والحرام، وتكفير كل صاحب فكر، ويرى أن تلك الروح الجامدة الجاهلة ليست إلا الطوفان الذي يجرف أمامه كل شيء، بحيث لا تجدي حتى سفينة نوح في أن تعصم المتمسكين بالحياة والحضارة من الغرق، يقول:

يانوح أدركنا

من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينة

وتفقد الأرض مظلة الضياء
في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام
فشرعت له قوانين الحلال والحرام
وطمرته في أحافير الزمان قبل ألف عام
فباع دنياه وباع دينه
وقدس الصخور
صحفا وحجرا
وهام في دنيا القبور
فأقام منبرا
تناوب الموتى عليه يخطبون
يكفِّرون
كل جيل هم أن يفكرا
ويكشف القناع
عن سادة رعاع
تصدر بالعادات والطباع
عن رمم تحت الثرى
ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الذرى(٤٣)

ولا شك أن ثورة العدواني في سبيل الحرية كانت عارمة، وقد عبر عنها بأشكالها المتعددة جهرا ورمزا كما نرى في قصيدته (مدينة الأموات) و(اعترافات عبد) التي تعبر عن الحرية في سخرية مرة، فالعبد -وهو بلا شك الإنسان الذي فقد الحرية منذ نشأته- لم يعد يعرف معنى الحرية، بل إنه يخشاها، ويرى أن يظل مصيره في أيدي سادته، لأنه إذا ملك مصيره لم يعرف كيف يتصرف به، يقول:

في أعماقي
ظل أسود كالديجور
منذ ولدت أعانيه
وأجاريه
يحملني كالمسحور
للسيد في كل مكان

يا سادة يا أربابي

هاكم سرا

أنا أكره أن أحيا حرا

وأحب حياة العبودية

الحرية ترعبني

تقذفني في جو فراغ

يغتال كياني

ويطوّح بي في مهواة

فيدور بها رأسي

يا ويلي

حين أقابل وحدي

وجه مصيري

وأحس بثقل المسئولية

يا سادة يا أربابي

قولوا لدعاة الحرية

فليبتعدوا عني

أنا ضد العتق

أنا مخلوق للرق(٤٤)

ويبوح الإنسان الفـاقد لحريته في اعترافاته بـأن عقيدته الثابتة أن الحريـة هي للسادة وحدهم، أمـا الرعاع فالعبودية نصيبهم، وليس لهم أن يتطلعوا إلى ماهو حق مطلق للسادة، يقول:

مهما لاقيت من السيد

سأظل له عبدا

يهتك عرضي

يسلخ جلدي

يطعنني بالخنجر

يصنع مني سيفا

أو كرباجا

يضرب عبدا يتحرر
وأنا ملك السيد
وأقر له بالملكية
يا سادة يا أربابي
الحرية عزم وإرادة
الحرية ما خلقت لي
بل خلقت للسادة
فأنا مهما نلت من الرفعة
والصيت وطيب السمعة
وتعاظم قدري
بالمال
بالمنصب بالعلم
بالجاه وحسن الفهم
سأظل مدى عمري عبدا
يخشى خطر الحرية(٤٥)

وتتعدد الصور الساخرة التي تصور الحرية مخيفة لمن اعتاد العبودية والهوان، وذلك في إطار علاقة الحاكم بالمحكوم، كما تصور ما ينعم به العبد الذي فقد إرادة الحرية، فغابت عنه مقومات الرجولة، من ظواهر الإنعام الشكلية الزائفة، يقول:

تموت بالمجان	على أحذية السلاطين
ويرفل الخصيان	بحلة النياشين(٤٦)

ويعبر في صورة أخرى عن هوان الإنسان في ظل حكم القهر، ذلك الهوان الذي لا يجعل لصاحبه وجودا ويسقط من ذاكرة الزمن، يقول:

وجوهنا ليس لها ظل	على موائد القصور
أسماؤنا ليس لها محل	إلا على شواهد القبور

تهملنا روزنامة الزمن
ونحن فرسان الوطن
ونعمت الفرسان(٤٧)

ومادام الإنسان فاقدا حريته فهو لا يملك إرادته، وقد تأكد بذلك فقدانه قيمته الإنسانية ووجوده الفعلي.

وهو مقهور مجبر على تعبد الحاكم المتسلط أو الوثن :

مـــادام لنـــا وثـــن	في دولـــة الأوثـــان
فما لنـــا ثمـــن	ومـــا لنـــا أوزان(٤٨)

وتلح صورة الأوثان وعبادها على شعر العدواني تعبيرا عن فقدان حرية المحكومين واستسلامهم الغيبي لحكامهم، كما يستخدم النور والظلام رمزا معادلا للحرية والعبودية، يقول :

عكفوا على صنم وقالوا هاهنا	سر الحياة وما لنا عنه غنى
ولو استفاقوا من ضلالهم رأوا	جنح الظلام على حماهم هيمنا
النور عندى كالضحى لكنهم	ظنوه سحرا ليس يشفي مؤمنا

. . . .

يا عابدي الأصنام يبغون العلا	خدعتْ رهين الكهف بارقة المنى(٤٩)

ولا شك أن فقدان الحرية كان من الأسباب القوية في إحساس الشاعر بالغربة المطلقة فهو يقول :

ستظل غريب الأبدية

مادمت تغني للحرية(٥٠)

وهو في بعض المواقف يتعذر عليه البوح باسمها فيهتف قائلا :

يا أنت يامن لا أسميها(٥١)

ويظل يردد ذلك في قصيدته (إشارات) وإن دل عليها بصفاتها، ثم لا يلبث أن يدل عليها باسمها، يقول :

يا أنت يا من لا أسميها

تقاصرت قلائد الأسماء كلها

دون معانيها

أناومن أنا

سجين الأجل المحدد

ظهرت في دفاتر الأموات

قبل مولدي

لكنني باسمك يا قيثارة الخلود

أفتضُّ أبكار الوجود

أجعل قلب الموت معبدي

أقْنُتُ في سكينة

وكفن التاريخ في يدي

يحمل جثة العبودية

وموكبي يختال في منازل الغد

بالسيف والحرية(٥٢)

وتتعدد الرموز التي تتخفى في ثناياها الحرية فهي :

حورية تسبح في غمامة من نور

ظلت تدور وتدور

ونورها المنثور

ينفحني بأجمل اللآلى(٥٣)

وهي في أغلب الظن :

امرأة عارية تشع من أسرارها الشهب(٥٤)

ولا شك أن نظرية العدواني للحرية في غيبة وجودها الفعلي، وحلول معنى العبودية محلها، حتى إنه دعا في سخرية إلى الالتزام بتلك العبودية ، إنما هي جزء من عبثية الحياة ورده عليها بإدراك عبثي. وقد رأيناه يؤكد هذا الإدراك العبثي في مضامين كثيرة، وصور متعددة، تشيع فيها روح السخرية والعبثية. ومن تلك الصور التي تعتمد على التشبيه المتباعد الطرفين لتأكيد عبثيته وصفه للفجر بأنه أبرص تعبيرا عن كآبته وفقدان الأمل فيه، ووصفه للنجوم في ليل الكآبة واليأس بأنها دمامل(٥٥).

وتصويره قصور أهل الحضر الذين يمثلون زيف الحياة وبهرجها من واقع نظرة البدوي الذي يرمز للبراءة والنقاء بأنها مقابر معكوسة الصور(٥٦).

ومن تلك الصور العبثية التي يستعين فيها بالمجاز وصفه لعبثية الحياة التي تؤدي إلى اليأس وفقدان الأمل بقوله :

وإذا المزابل تعجن الفضلات فيها

وتصفّ في طبق على نسق

يغري النفوس

فتشتهيها(٥٧)

كذلك وصفه لبعض التحولات العبثية كالأناس الذين تحولوا إلى كراسي(٥٨)، ووصفه للضعفاء ذوي المنبت السوء بأنهم :

شجـــرات غصـــونها   خصصـت للمكـانـس(٥٩)

ويصور الحرية تصويرا رمزيا بديعا يعتمد في جزئياته على غرابة العناصر وتباعدها في قوله :

غرست غصن وردة في وهج النار
حتى إذا ما اشتد عوده
وألف الخطر
طار إلى النجوم واستقر
وصار حقل أنوار(٦٠)

ونرى العدواني يوظف الخمر في صوره توظيفا عبثيا واسع المدى، وهي بطبيعتها تتيح ذلك، فهي تستر العقل وتطلق اللسان والمشاعر. ونراه يلح عليها أحيانا بوصفها وما تحدثه من آثار وسيلة للهروب من حقائق الحياة، يقول:

عطرك يا وردتي
أسكر أنفاسي
فغرقت وحدتي
في نشوة الكاس(٦١)

ويقول في القصيدة ذاتها:

هاتي كؤوسك هاتي	وجددي صبواتي
مال وللذكريات	كفرت بالذكريات(٦٢)

وهي في أحيان أخرى رمز للتحرر من الاكتئاب والوحدة:

يا ليتها كانت معي
تملأ من خمرتها كأسي
تغمر في نشوتها أنسي
تنشلني من وحدة كالصخر قاسية(٦٣)

كما هي رمز لوهج التمرد والثورة:

اعصروا الخمر من دمي	واشربوها معتقة
واتركوني وأعظمي	ولحومي الممزقة
في لظى من جهنم	أتقلى بمحرقة(٦٤)

بل نجدها في بعض شعره الحرية المحرمة التي طالما عشقها وتغنى بها:

مرادي أنتِ ما غامرت إلا	لأحيا في مغانيك الوريقة
وأترك خمرة السمار خلفي	لأعصر كرمة الأنس العتيقة
ففي أوراقها اشتبكت عروقي	وغذتني منابتها العريقة(٦٥)

ونراها في بعض شعره خمرا صوفية تبدو فيها نشوة الاستغراق الروحي، يقول:

قد أسكرته خمرة التجلي

وغاب في سكرته يصلي(٦٦)

ولاشك أن تلك النشوة استعلاء على مادية الحياة وعبثيتها .

ومن أبرز وجوه التصوير العبثي عند العدواني توظيفه عنصر الحيوان توظيفا بارعا يؤكد بـه نظرته العبثية ، فهو يصور أعداء الحرية والتقدم فيقول :

لله أسراب الذباب

هبت لتصطاد السحاب(٦٧)

ويقول في موضع آخر:

ابتسمي إن الذباب شأنه الطنين

مذ خلق الله الذباب

فابتسمي إذا سمعت للذباب ضجة

على الرياح والنجوم والسحاب

فإنها زمزمة الذباب(٦٨)

كذلك نراه يصور أعداء الحرية والتقدم بالخفافيش ، يقول :

ابتسمي إذا تراءت للخفافيش ظلال

تملأ الرحاب

وتلعن النور وأهل النور في كل كتاب

ابتسمي إن الخفافيش ستختفي غدا

فالفجر بالأبواب(٦٩)

ويصور الوهم الجاثم على عقول الناس ووجدانهم شبحا مخيفا لا يعرفون كنهه :

قال بعض هو فيل

فر من قيد الإسار

. . . .

ورآه بعضهم ليثا هصورا في إزار

. . . .

وأناس زعموه من تنانين البحار

. . . .

ورآه غيرهم خلقا مسيخا في الديار

وحين تجرأ واحد من الخائفين ليكشف حقيقة هذا الشبح المخيف:

هتـــــك الستر عليـــــه　　　　فبـــــــدا رأس حمار[٧٠]

ويصور الشاعر اضطرار الضعفاء للتملق وحجب الحقيقة وتزييف الواقع، بتقديم نصيحة عبثية للإنسان الحر، يقول فيها:

إذن فانعق مع الغربان في الحلة والرحلة

. . . .

وقـــل للفـــأر يـــا نمـــر　　　　وقـــل للفيـــل يـــا نملـــة[٧١]

ونراه يصور الشعب قطيعا من الشاء وحكامه رعاته، وقد حرموه كل شيء، وغفلوا عنه، حتى إن الأعداء قد أحاطت به، وأحدقت به المخاطر، يقول:

رعـــاة الشـــاء في دهـــم الـــروابي　　　　أفيقـوا فـالحمـى وشـك انتهـاب

تـوسـدت الثعـالـب جـانبيـه　　　　ولابـت حـولـه طلـس الـذئاب

. . . .

رعـــاة الشـــاء ويحكـــم أفيقـــوا　　　　لقـد جـل المصـاب عـن التغـابي

دعـوا أهـواءكـم وارعـوا شيـاهـا　　　　أسـأتـم رعيهـا بين المرابي

حميتـــم دونها خضر المراعـــي　　　　فـراحـت تـرتعـي شـوك اليبـاب

وأغلقتـــم مشـــارعهـــا عليهـــا　　　　فهـامـت تستقـي لمع السراب[٧٢]

ويعود للقطيع في صورة أخرى مبشرا إياه بأن عَدُويه الذئب والجزار قد تنسكا:

بشراك يا قطيع

بعصرك الزاهي البديع

الذئب والجزار قد تنسكا

والناب والسكين أصبحا لكا

فالآن عش كما تشاء يا قطيع

من دون أن تخاف مدية الجزار

أو ناب ذئب أطلس غدار. .

ويمضي الشاعر في قصيدته ممعنا في عبثية تصويره للقطيع المسكين:

أما علمت يا قطيع

أن أساطين الزمان

وساسة الدولة والسلطان

اكتشفوا

بعد ضلال حير الأفكار

وزيف التاريخ والأسفار

اكتشفوا

أنك قد خلقت للسيادة

وأنك الموعود بالقيادة(٧٣)

ويرمز الشاعر بالجمل للإنسان العربي، وتكمن في هذا الرمز دلالات الصبر وقوة الاحتمال، ولهذا يحثه الشاعر على التماسك وعدم اليأس، برغم كل مايتعرض له من محن، يقول:

إياك يا صديقي يا جمل

إياك أن تيأس أو تلين

إياك أن تكون مثل آخرين

قدعكفوا على الطلول

يندبونها

أو أطفأوا شموعهم

وخرجوا إلى الرياح

يلعنونها

كلا وأنت رمز الصبر يا جمل

....

إياك أن تكون مثل آخرين

أدمغة قد نزعت مخافها

محشوة بالرمم الملفقة

تفوح من أنفاسها رائحة

تعرفها المزابل المحترقة(٧٤)

وهو يصور طاعة العبد لسيده تلك الطاعة العمياء بجعله كلبا أو قطا:

أنا بالسيد لا أكفر

السيد ما أعظمه

ما أكرمه

هو ربي

وله إكباري

وله حبي

حتى لو أخرجني قسرا

من طاعته

وحمايته

سأعود إليه

دون شعور مني

أتعبد في محرابه

وأروح أقبّل نعليه

كي يرضى بي

كلبا أو قطا يُقعى

بين يديه(٧٥)

ويصور الفارغين المتصدرين المجالس بأنهم طواويس في زهوهم بأنفسهم وانتفاخهم وتمثيلهم غير واقعهم، يقول:

لا يغـــــــرنـــــــك معشر   في صـــــدور المجـــــالـــــس

للطـــــواويــــــس غيرة   منهـــــم في الملابــــس (٧٦)

كما يصور الخانعين الجامدين الذين فارقهم سمو النفس، فامتلأ وجدانهم ظلاما، بأن ما يجول في ضمائرهم ليس إلا خنافس في بحيرة من قار!

الفجر عند ربوعكم رحل

أطل في مغاور النفوس فرأى

خنافس الأسرار

في بحيرة من قار

فضم أثواب الضياء ورحل(٧٧)

ويرمز الشاعر للمجد والماضي الجميل الضائع بالطلل، وهو يقف عليه مثل وقفة الشاعر الجاهلي يستحضر الماضي الذي لن يعود، ملتمسا عنده السلوان، ويحكي له بعض ما رأى من تحولات تبعث على الأسى والألم، يقول:

.. وشاهدت الرياض وحولها للسوس أوكار(٧٨)

ويقول:

. . . فبالأمس تمهلت لدى كوم من الأطلال

وقد عششت الغربان فيها والعناكيب(٧٩)

ويرمز الشاعر بالعنقاء، هذا الطائر الخرافي الذي يستحيل صيده للماضي الجميل الشامخ الذي شوهته يد البغي وجعلت من هذا الطائر سلعة يلتف حولها المشترون، يقول:

فـــإذا العنقـــاء تغـــدو سلعـــة

ولها ســـــوق ونـــــاد يسهـــــر(٨٠)

ويوظف الشاعر «المعزة» في صورة عبثية قوية الـدلالة، فهو لا يكتفي بجعلها عجفاء، ولكنه يخلع عليها كل صفات التسلط والاستبداد والشره، يقول:

معزتنا العجفاء تكره الناطور

تزعم أنه ذئب عقور

يلبس صورة الإنسان

فليبتعد إذن عن ساحة البستان

ويترك الأمر لها

تلعب بالبستان مثلما تشاء

معزتنا العجفاء

طاحونة شهواء

شرهة الأضراس والأمعاء

ما شبعت يوماولن تشبع آخر الأيام

من موائدالطعام

روح الجراد في ضميرها المسعور

لا تبقي ولا تذر

تلتهم الزرع وتشرب المطر

حتى منازل السمر

عاثت بها فانقلبت خرابة صماء

معزتنا العجفاء أصبحت

ذات طباع شرسة

وشهوة مفترسة

كم مضغت أثوابنا

ولحست جلودنا

وكلما مرت على أشيائنا المقدسة

تبرجت فيها

وكشفت عورتها لنا بلا حياء

....

معزتنا العجفاء

الكون كله في شرعها

عشب وماء[81]

ومن الصور العبثية النادرة التي يوظف فيها الشاعر أحمد العدواني الحيوان ليصور خضوع الشعب المغلوب على أمره لحاكمه، واضطراره لمنافقته ومداهنته، وصفه للأفكار بأنها دجاجة تبيض حسب الحاجة، أو حسب ما يُطلب منها، ولا ينسل منها غير الأفراخ التي اعتادت المسكنة، وأنها تعد نفسها للذبح دون مقاومة، ومن بيضها الأقلام المسمومة، والأوثان المنصوبة، وهي إن حاولت الظهور بمظهر القوة لتتحول من دجاج إلى صقور، كان طعامها لحم المساكين، يقول:

أفكارنا دجاجة

في كنف السلاطين

خراجة ولاجه

في قُنّ أصحاب الملايين

وبيضها يثمرحسب الحاجة

أفراخها مُدجّنه

تلقط حب الذل والقهر بمسكنه

حتى ترى خلاصها إخلاصها

للذبح بالسكاكين

أفكارنا دجاجة

تبيض حسب الحاجة

فتارة تبيض قلما مسمما

وتارة تبيض صنما

وتارة تكون كالشواهين

لكنها طعامها لحم المساكين[٨٢]

وتبدو قصيدة الشاعر (اعتل يوما ملك السباع) ذات طابع تعليمي، شأن حكايات لافونتين وشوقي للأطفال، وإن كانت لا تخلو من تصوير عبثي يهدف إلى تجسيم عبودية المحكومين الذين يتفانون في خدمة حاكميهم، حتى بعد أن يفقدوا عناصر قوتهم، يقول:

اعتل يوما ملك السباع ... فصار لا يقوى على الصراع

فانزعجت من سقمه الضواري ... وخشيت مغبة العثار

وانطلقت تسأل عن علته ... وتبسط الأيدي إلى خدمته[٨٣]

إن عبثية الحياة قد وجهت شعر العدواني ليماثلها فكرا وشعورا وصورا تعبيرية، وتلك سمة واضحة فيه، آمل أن يكون ما قدمته كافيا لجلائها.

الهوامش

(١) الديوان ـ قصيدة «اصبري يا نفس»: ٢٣٠، ٢٣١ .
(٢) نفسه: ٢٣٢، ٢٣٣ .
(٣) نفسه ـ قصيدة «سأم»: ٢٠٤، ٢٠٦ .
(٤) نفسه ـ قصيدة «خطرات»: ٢٠٠، ٢٠١ .
(٥) نفسه: ٢٠٢ .
(٦) نفسه ـ قصيدة «هند والزائرة»: ٢١٢ .
(٧) نفسه ـ قصيدة «الخلاص»: ٢٢٨، ٢٢٩ .
(٨) نفسه ـ قصيدة «نصيحة»: ٢٢٦ .
(٩) انظر بحث (حول الأدب الديمقراطي) مجلة الآداب البيروتية نوفمبر ١٩٥٣ .
(١٠) انظر: الشعر العربي المعاصر للدكتور إحسان عباس: ٢١٢ .
(١١) ديوانه: قصيدة «شطحات في الطريق»: ٩١ .
(١٢) نفسه ـ قصيدة «معرض اللعب»: ١٧٢، ١٧٣ .
(١٣) نفسه ـ قصيدة «صور»: .
(١٤) نفسه ـ قصيدة «إشارات»: ٣٠ .
(١٥) انظر قصيدة نازك الملائكة (يحكى أن حفارين) وتحليلي لها في بحثي (الإنسان في شعر نازك الملائكة» المنشور ضمن الكتاب التذكاري الذي أصدرته جامعة الكويت .
(١٦) ديوانه ـ قصيدة «تأملات ذاتية»: ١٤ .
(١٧) نفسه: ١٢ .
(١٨) نفسه: ١٤٥، ١٤٧، ١٤٨ .
(١٩) نفسه: ١٥٠ .
(٢٠) نفسه ـ قصيدة «المتفائلون»: ١٦٩، ١٧٠ .
(٢١) نفسه ـ قصيدة «سراب»: ١٩٠، ١٩١ .
(٢٢) نفسه ـ قصيدة «ابتسمي»: ١٣٨ .
(٢٣) نفسه ـ ٢٤، ٢٥ .
(٢٤) نفسه: ٢٧ .
(٢٥) نفسه ـ قصيدة «مدينة»: ٦٨ .
(٢٦) نفسه ـ قصيدة «اعصر من الهواء ماء»: ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦ .
(٢٧) نفسه ـ قصيدة «وقفة على طلل»: ٨٣ .
(٢٨) نفسه ـ قصيدة «أريد أن أفهم»: ١٥٦، ١٥٧ .
(٢٩) نفسه ـ قصيدة «خواطر»: ٦٥ ـ ٦٧ .
(٣٠) نفسه ـ قصيدة «حكاية» ٧٨ .
(٣١) نفسه ـ قصيدة «جواب»: ٢٣ .
(٣٢) نفسه ـ قصيدة «وقفة على طلل»: ٨٢ .
(٣٣) نفسه ـ قصيدة «شطحات على الطريق»: ٩٢ .
(٣٤) نفسه ـ قصيدة «من أغاني الرحيل»: ١٠٩ .
(٣٥) نفسه ـ قصيدة «اعتراف»: ١٢٠، ١٢١ .
(٣٦) نفسه ـ قصيدة «نداء المعركة»: ١٦٨ .
(٣٧) نفسه ـ قصيدة «جواب»: ٢٣ .
(٣٨) نفسه ـ قصيدة «يا ليتها كانت معي»: ٣٨ .
(٣٩) نفسه ـ قصيدة «شطحات على الطريق»: ٩٨ .
(٤٠) نفسه ـ قصيدة «من أغاني الرحيل»: ١٠٩ ـ ١١٥ .
(٤١) نفسه ـ قصيدة «تأملات ذاتية»: ١٣، ١٤ .
(٤٢) نفسه ـ قصيدة «كلمة العصور»: ٦١، ٦٢ .
(٤٣) نفسه ـ قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح»: ١٩، ٢٠ .

(٤٤) نفسه ـ قصيدة «اعترافات عبد»: ١٤٠، ١٤١.
(٤٥) نفسه: ١٤٣، ١٤٤.
(٤٦) نفسه ـ قصيدة «تأملات ذاتية»: ١٣.
(٤٧) نفسه ـ قصيدة «سادير»: ٢٧، ٢٨.
(٤٨) نفسه: ٢٧.
(٤٩) نفسه ـ قصيدة «هم»: ٤٥.
(٥٠) نفسه ـ قصيدة «سادير»: ٢٨.
(٥١) نفسه ـ قصيدة «إشارات»: ٢٩.
(٥٢) نفسه: ٣٠، ٣١.
(٥٣) نفسه ـ قصيدة «رؤيا حلم»: ٣٤.
(٥٤) نفسه ـ قصيدة «تقول لي السمراء»: ٦٤.
(٥٥) نفسه ـ قصيدة «المتفائلون»: ١٦٩.
(٥٦) نفسه ـ قصيدة «صفحة من مذكرات بدوي»: ١٦٤، ١٦٥.
(٥٧) نفسه ـ قصيدة «المتفائلون»: ١٧١.
(٥٨) نفسه ـ قصيدة «تفاريق»: ١٠٥.
(٥٩) نفسه.
(٦٠) نفسه ـ قصيدة «رؤى»: ١٠١.
(٦١) نفسه ـ قصيدة «إلى رفيقة العمر»: ٩.
(٦٢) نفسه: ١٠.
(٦٣) نفسه ـ قصيدة «يا ليتها كانت معي»: ٣٧.
(٦٤) نفسه ـ قصيدة «دعوة»: ٤٣.
(٦٥) نفسه ـ قصيدة «إليها»: ٧١.
(٦٦) نفسه ـ قصيدة «الناسك وشكوى الشيطان»: ٥٢.
(٦٧) نفسه ـ قصيدة «المتفائلون»: ١٧٠.
(٦٨) نفسه ـ قصيدة «ابتسمي»: ١٣٧.
(٦٩) نفسه.
(٧٠) نفسه ـ قصيدة «رأس»: ١٨٠، ١٨٢.
(٧١) نفسه ـ قصيدة «نصيحة»: ٢٢٦.
(٧٢) نفسه ـ قصيدة «نداء»: ٢١٣، ٢١٤.
(٧٣) نفسه ـ قصيدة «إلى القطيع»: ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦.
(٧٤) نفسه ـ قصيدة «رسالة إلى جمل»: ١٣٠، ١٣١.
(٧٥) نفسه ـ قصيدة «اعترافات عبد»: ١٤٢، ١٤٣.
(٧٦) نفسه ـ قصيدة «تفاريق»: ١٠٥.
(٧٧) نفسه ـ قصيدة «تلك السماء»: ١١٧.
(٧٨) نفسه ـ قصيدة «وقفة على طلل»: ٨٠.
(٧٩) نفسه: ٨٤، ٨٥.
(٨٠) نفسه ـ قصيدة «حكاية»: ٥٠.
(٨١) نفسه ـ قصيدة «معزتنا العجفاء»: ٧٣ ـ ٧٥.
(٨٢) نفسه ـ قصيدة «أفكار نادجاجة»: ٤٦ ـ ٤٨.
(٨٣) نفسه ـ قصيدة «اعتل يوما ملك السباع»: ١٧٨.

سندباد صلاح عبدالصبور
(نقد أسطوري)

د. مختار علي أبو غالي

الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية

لأن هذه الدراسة تنطلق من مفهوم النقد الأسطوري، ولأن السندباد محسوب على الأدب الشعبي، كان من الضروري بيان العلاقة بين هذه النتاجات.

فالأسطورة ـ طقسية كانت أو تعليلية ـ تعالج موضوعات الحياة الكبرى والقضايا المصيرية للإنسان، وتلعب الآلهة أدوارها الرئيسية، ولهذا تحمل طابع القداسة، ولأنها ترمي إلى المعنى العميق كانت الشكل الأولي للفكر العلمي والفلسفي، والخوارق والمعجزات فيها لتحقيق تلك الغاية وليست مقصودة لذاتها.

أما الخرافة ـ وإن كانت ملأى بالمبالغات والخوارق ـ فأبطالها الرئيسيون من البشر أو الجن، وفي حديث نبوي عن عائشة قالت: «حدث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثا، فقالت امرأة: يارسول الله كأن الحديث خرافة، فقال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلا من عذرة أسرته الجن في الجاهلية، فمكث فيهن دهرا طويلا، ثم ردوه إلى الإنس، فكان يحدث الناس بما رأى من الأعاجيب، فقال الناس حديث خرافة»[1].

وتشترك الحكاية الشعبية مع الخرافة في مفارقة الأسطورة، فهي تخلو من الآلهة كأبطال أساسيين، ولا تحمل طابع القداسة، ولا تعالج القضايا الكبرى، بل تقف الحكاية الشعبية عند الحياة اليومية والأمور العادية، ولو كان فيها خوارق فإنها لا تقصد غاية من ورائها، إذ هي تتجه إلى الخيال المسلّي الذي يفرج عن الإنسان، ولذلك كانت ملأى بالمغامرات الشائقة والجذابة التي تنتهي نهاية سعيدة.[٢].

ومن هنا يتضح أن الحدود الفارقة بين الخرافة والحكاية الشعبية ضيقة إلى حد كبير، ومع أن الخرافة والحكاية الشعبية لا تمتلكان قوة التأييد التي نجدها في الأساطير، فبين النتاجات الثلاثة تلازم، هو أظهر ما يكون في تراثنا العربي، ففي الحكاية الخرافية بقايا معتقدات تضرب في أعماق العصور، ومع فقدان مغزاها لانفتأ دائما نحس أثرها، وكما بدأت مع الأساطير - أو قبلها - انتهت اليوم في محيط المأثورات الشعبية، حتى أصبحنا في حقيقة الأمر عاجزين أن نجد فروقا دقيقة بينها، مما يفسر لنا عدم تفرقة أرسطو بين الخرافة والأسطورة، بل ربما فهم مما ردده في كتابه «فن الشعر» أنهما شيء واحد، وخاصة حين يستبدل بهما الحكاية، فكلاهما أبعد عن التاريخ المحقق[٣].

إن استقطاب الحكاية الشعبية والخرافية والأسطورية لما بين الخيال والواقع، وإلغاء الزمان والمكان، وحفولها باللامعقول، جعل المدرسة الأسطورية ترى في الحكاية الشعبية موروثا باقيا من الأساطير القديمة، حتى لو اختلف الدارسون في منشأ كل منها، فذلك الاختلاف لا يمنع أن يكون كل منهما قد «عاش في عالم مشابه هو العالم السحري»[٤].

وأيا كان الأمر في النظر حول العلاقة بين النتاجات الفكرية الثلاثة، فإن كثيرا من الدراسات الجادة تربط بين هذه الفروع، فكثيرا «ما تحكي أسطورة أعمالا تسردها بتفصيلاتها الحكاية الخرافية، وإلا فهل ثمة فرق كبير بين رحلة أوليس ورحلة جلجامش أو السندباد؟ وما الفرق بين تنين الأساطير وتنين القديس أندرياس الخرافي؟[٥] كما أن الآداب الشعبية في عراقتها تؤاخي السحر الذي كان يؤلف مع الأسطورة كيانا واحدا، لأن السحر كان يؤدى بلغة أسطورية، ثم ما لبثت طقوسه أن انفصلت عن الأساطير، بحيث أصبحنا نلتمس معرفتها من الأساطير الموجودة بين أيدينا، مما جعل الأستاذ أحمد رشدي صالح يقول بثقة: «وأما أنواع المادة الفولكلورية فهي: الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر والأمثال والألغاز والأقوال السحرية»[٦]، وهو قول يشهد لما سبق من الربط بين النتاجات الثلاثة.

ويؤكد هذه الحقيقة «أن القصة الشعبية من حيث الأخلاق التي تصور فيها تكاد تتشابه عند كل الشعوب والأمم، بل إننا لو استطعنا أن نقوم بدرس مقارن عن مميزات القصص العالمي، فيما نعرف من قصص شعبي، لوجدنا أن أكثر - بل أقرب - ما تلتقي عنده كل هذه القصص هو الناحية الخلقية التي يمثلها»[٧] وهذا يفسر لنا مادة «معجم الفولكلور» لمؤلفه د. عبدالحميد يونس، حيث جمع بين دفتيه على التساوي المادة الأسطورية والخرافية مع الأدب الشعبي، أي أن المادة في الشعب الثلاث واحدة في نظره، وسيظهر في ثنايا هذه الدراسة إلى أي حد كان التلاقي بين أوديسيوس والسندباد.

وقد لاحظت بعض الدراسات أن الشاعر اليوناني «هوميروس» أفاد في ملحمة «الأوديسا» من قصة مصرية قديمة عن غرق سفينة لسائح مصري إثر عاصفة هوجاء طوحت بالسائح في جزيرة حافلة بأطايب الفواكه

والطعوم، على غرار ما حدث لأوديسيوس بعد أن ترك جزيرة «كاليبسو»، وقد فطن العلماء إلى كثير من التفاصيل المتشابهة بين القصتين، وإلى أن هناك أكثر من منحى للتأثير والتأثر يراه كل من ينظر إلى الفكرة والصياغة في العملين، كما ألمح الدكتور حسين فوزي إلى التشابه العجيب بين حكاية الغول الأسود في الرحلة الثالثة للسندباد وما حدث للعملاق الأعور في الأوديسا، ويرى أنه ليس عجيبا أن يكون صاحبها قد سمع بحكاية أوديسيوس في ملحمة هوميروس الشهيرة[٨]، وإن كان رأينا في وجوه التلاقي يختلف.

فنحن لا نجعل التلاقي بين السندباد وبطل الأوديسا من قبيل التأثير والتأثر، بل نؤثر أن يكون كلا العملين متشعبا عن نمط أولي، وإن لم نصل إلى حقيقة هذا النمط حتى الآن، فمادامت الدراسات تتحدث عن مأثورات متشابهة في ثقافات البيئات البشرية، وأن هذه المأثورات أشكال لأنماط أولية أخذت في انزياحها أسماء مختلفة تتناسب مع البيئات والشعوب التي نزحت إليها مع إضافات من هنا وهناك، ومادام السندباد له نظير في الأوديسا، وكلاهما يلتقى مع قصة السائح المصري القديم، ما المانع والأمر كذلك أن تكون هذه فروعا لأصل واحد[*]؟.

من المعروف أن مؤلف السندباد مجهول، ولم يعرف لكتاب «ألف ليلة وليلة» مؤلف محدد، فالدارسون استطاعوا أن يميزوا في الكتاب حكايات نشأت في الهند، وأخرى في بلاد فارس، ووردوا حلقات منها إلى بغداد في العصر الإسلامي، كما تبينوا خصائص اتجاهات أسطورية وحكايات شعبية عن أصل مصري، ولذلك نقول ـ ونحن مطمئنون ـ أن «ألف ليلة وليلة» من صناعة الشعوب ذات الحضارات القديمة، وهذا شاهد بأن هذه الأعمال الشعبية تضرب في الجذور العميقة من أغوار الشعوب، لأنها تلمس منها النمط الأولي الموروث في اللاشعور الجماعي، وهذا يفسر لنا انكباب الأدباء والشعراء على الإفادة من هذا العمل، ولا سيما السندباد.

وشخصية السندباد البحري ربما كانت أكثر شخصيات «ألف ليلة وليلة» تأثيرا على الأدب العالمي ثم العربي، فقد أوحت إلى كتّاب الرحلات في الغرب أن يؤلفوا في هذا الموضوع، كالذي نراه في «روبنسون كروزو» و«رحلات جاليفر» وهما كتابان صادفا نجاحا منقطع النظير، بحيث لا نكاد نرى شاعرا إنجليزيا لم يقرأهما في فترة من فترات حياته، ومن الكتاب الذين تأثروا بالسندباد تأثرا كبيرا «جون فرن» و«هربرت جورج ويلز» الذي استلهم قصة طائر الرخ كما حكتها مغامرات السندباد في كتابة بعض قصصه العلمية[٩]، وعلى المستوى العلمي حظيت شخصية السندباد بقدر كبير من اهتمام المستشرقين، وبحوث مستقلة كالذي كتبه المستشرق الفرنسي «كازانوفا» عن عروبة قصة السندباد.

وبانفتاح الأدب العربي على الآداب العالمية انتقل هذا الأثر إلينا في الخمسين سنة الأخيرة، أي بعد أكثر من قرنين من اهتمام الغرب بالسندباد[١٠]، فكان السندباد ظاهرة في شعرنا المعاصر، فرضت نفسها على اهتمام شعرائنا، فتكررت عند كثير من الشعراء العرب المعاصرين في عمل أو أكثر، مما يؤكد أن السندباد يمثل محورا بارزاً لشعرائنا على المستويين: الجماعي والفردي، لأنه صادف هوى في نفوس الشعراء الذين يبحثون ـ كل

* ويحسن استعارة هذه الفكرة في السياق: «النموذج أصيل حقا في خيال البشر، وليس السندباد وأديسيوس القديم والجديد إلا بعض أمثلته» وهي فكرة استعارها قبلنا د. شكري عياد عن ناقد لم يحدد اسمه، (انظر، د. شكري عياد: صلاح عبدالصبور وأصوات العصر، فصول، م الثاني، العدد الأول أكتوبر ١٩٨١، ص٢٦).

بطريقته الخاصة ـ عن لغة شعرية جديدة، بعد ثورتهم على نمط القصيدة العربية، في فترة كان المجتمع فيها يواجه مراجعة حادة لنظم الحكم التي تمخضت عن كثير من المآسي فأخذ يبحث عن أساليب جديدة في السياسة والمجتمع، فكان السندباد رمزاً صالحا يلبي حاجة الشاعر وحاجة الأمة، ونحن هنا نهتم بالسندباد كمحور لشاعر واحد، وندع محوريته للجماعة إلى مكان آخر.

سندباد صلاح عبدالصبور

ويعتبر الشاعر المصري صلاح عبدالصبور، مكتشف رمز السندباد في شعرنا المعاصر، ولهذا وقع اختيارنا عليه كشاعر كان السندباد أحد محاوره الأساسية على مدار تجربته الشعرية، ومن بعده تلقفه الشعراء، لأنهم وجدوا فيه طلبتهم الخاصة والعامة، فمن كان منهم على دراية بتوظيف الرمز واكتشف فيه دلالات جديدة وفق في استخدامه، غير أن بعضهم أخفق لأنه لم يستعمل الرمز إلا لأنه شيء جديد.

رافق السندباد صلاح عبدالصبور منذ ديوانه الأول «الناس في بلادي» الصادر في عام١٩٥٧م عن دار الآداب في بيروت، بل في أولى قصائد هذا الديوان، وهي قصيدة «رحلة في الليل» التي تتكون من ستة مقاطع، كل مقطع منها له رقم وعنوان، وهي على الترتيب:

١ – بحر الحداد. ٢– أغنية صغيرة.

٣– نزهة في الجبل. ٤ – السندباد.

٥– الميلاد الثاني. ٦– إلى الأبد.

وهي أصوات في تعددها وصراعها وحوارها تشارك في خلق نزعة درامية في القصيدة، وهذا الحوار ليس فقط بين المقاطع الستة، ولكنه أحيانا يكون في المقطع الواحد كالذي نراه في المقطع الرابع الذي هو محل الدراسة.

فالسندباد إذن مع الشاعر منذ عنوان القصيدة، إذ الرحلة هي أبرز خصائص السندباد، والليل هو الإطار الزماني لوقائع الرحلة، لذا فإن جميع المقاطع لابد وأن تكون ذات علاقة وثيقة بالليل، وبالتالي سيلقي كل من الطرفين ـ العنوان والوقائع ـ ظلالا تفسيرية على الطرف الآخر، ومن خلال المفردات التي تحتويها المقاطع يتعين أن يكون الليل رمزا، حتى يتسع مفهومه لمجريات ليست بالضرورة مرتهنة بالليل في مفهومه الميقاتي، وعلينا أن نتعامل مع الليل هنا بإيحاءاته الفنية، من ظلمة، وكآبة، وتعطيل، مما ينقل القضية إلى مستويات متعددة، اجتماعيا وسياسيا وحضاريا، فتكون موضوعية بطبيعة الحال، وحتى الجانب الذاتي الذي يمكن أن يطل برأسه في أحد جوانبها يكتسب قدرا من الموضوعية، إذ هو منتخب بعناية تحت إطار عام وشامل.

ومقطوعة «السندباد» هي المقطع الرابع من القصيدة، وتتكون من ثلاث حركات، الأولى منها ترصد لحظة الإبداع ومدى ما يعانيه الفنان في الخلق الشعري، فهو يعد عدته، باختيار زمانه المناسب ـ آخر المساء ـ ويهيىء الوسائد والأوراق والأقلام، وزاده من السجائر، ثم يبدأ رحلته المضنية في تتبع الكلمات وملاحقتها ومداورتها، باذلا جهده الجهيد في اصطيادها، يمحو هذه ويثبت أخرى، وهو يتصبب عرقا عبر سحب الدخان المتصاعد من تبغه والتي تكاد تخنقه، ولا يزال في جهاده حتى تستأنس له الكلمات الشموس، ويفلح في ترويضها حالا بعد حال، ويحظى في النهاية على كنزه الشعري.

والشاعر في هذه المعاناه يلقى ما يلقاه السندباد التراثي من أهوال وأخطار، ويتغلب عليها بما يتمتع به من قدرات ومواهب، ويعود في النهاية محملا بالكنوز والمعارف إلى محل إقامته.

هذا هو حال الشاعر في المكابدة ومصارعة الأخطار، بينما الآخرون يغطون في نومهم العميق، وبعد أن يأخذوا قسطهم الوفير من الراحة والدعة، هنالك في الصباح يستيقظون، وعلى مهل من أمرهم يذهبون إلى الشاعر، كي يستمتعوا بما جادت به قريحته، دون أن يبذلوا أي جهد في مخاطر الرحلة، على طريقتهم المألوفة في التبلد والكسل، طالبين من الشاعر أن يقدم إليهم عطاياه الفنية على طبق من ذهب، شارحا أسرار صنعته، لأنهم غير مستعدين لبذل أي جهد للفهم، تماما كما تعود ندامى السندباد البغداديون تلقّي الهبات من السندباد البحري والاستمتاع بأعاجيب رحلاته وهم سادرون في دعتهم:

تقول الحركة الأولى من المقطع:

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

ويلتوي الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

فرحلته ليست في البحار ولكنها في عالم الفكر والخيال، وهو لا يصارع الأمواج والأنواء، ولكن الأفكار الهاربة والألفاظ التي تثبتها، وهو لا يستعين بالمركب والمجداف، وإنما بالأوراق والأقلام ولفائف التبغ، وليس نداماه بغداديين، ولكنهم جمهور قراء الشعر المعاصر، وهكذا يلتحم النسيج الشعري بالرمز ومفرداته، فيسير التياران للرمز والتجربة متوازيين تماما بتمام، ويبلغ الشاعر قدره من التوفيق في المضاهاة بين تجربته المعاصرة ورمزه الذي امتطاه في الأداء، ثم ينتقل المقطع إلى الحركة الثانية:

السندباد:

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي: انتشيت. قال: كيف؟

(السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت)

ويلاحظ أن الشاعر قد كتب كلمة «السندباد» في الهامش خارج القول الشعري الموزون، مستفيدا هذا التكنيك من الفن المسرحي، وفي هذا كسب جديد للقصيدة المعاصرة تزكي دراميتها، والشاعر في هذه الحركة تقمص السندباد، محدّثا شخصا مخترعا أو وهميا على ما درجت عليه القصيدة العربية، أو لعله يحدث نفسه، بما وقر في نفسه من قناعة بأن قارئه المعاصر قد تعود الكسل الذهني في تلقي الشعر، ولذا فهو عاجز عن

الفهم مالم يبذل من العناء والجدية في القراءة واستكناه معطيات القصيدة المعاصرة ما يوازي جهد الشاعر في بنائها، ومادام القارىء الحديث على عهده الموروث في التلقي البليد سيظل البون شاسعا بين الشاعر والقارىء، ومادام الأمر كذلك بين المرسل والمستقبل فمن العبث أن تدلي كشاعر بذات نفسك لمثل هذا القارىء، فلا يعرف الشوق إلا من يكابده، ولا الصبابة إلا من يعانيها، كما يقول شاعرنا القديم، ولكن . . كيف جاءت كلمة «الرفيق» إشارة إلى القارىء في هذا السياق؟ أهي ساقطة من الأمثال الشائعة «الرفيق قبل الطريق» خاصة وأنها قد وردت مصاحبة لكلمة «الطريق»؟ قد يكون، ولكنها أيضا من قاموس اليسار الماركسي، وهو المعتنق الفكري للشاعر في مرحلته الأولى، وهي المرحلة التي تركت بصماتها على ديوانه.

وتأتي الحركة الثالثة والأخيرة في مقطع السندباد:

الندامى:

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم

تحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

أيضا يكتب الشاعر كلمة «الندامى» على الطريقة المسرحية، كما حدث في الحركة الثانية، تعزيزا لنهج القصيدة في اكتساب العنصر الدرامي الجديد، والكلام الوارد على لسان الندامى هنا يشى بأن هناك دعوة سبقت من الشاعر إلى القارىء أن ينهد إلى التشوف والاستطلاع والقيام بمغامرة مماثلة لاكتشاف عالم القصيدة، توازي ما بذل فيها عن عناء، تفهم هذه الدعوة من رد الندامى الرافضين لما دعوا إليه، مؤثرين ما ألفوه من معاقرة اللذائذ، خمور ونساء يتغلبون بها على الملل وبرودة الحياة التي يعيشونها، مع القراءة السطحية للكتاب صباحا ومساء توازي نظرتهم للخمر والنساء، فجميعها الدافع إليها هو الملل.

ويهمنا أن نلفت النظر إلى موقف الشاعر من السندباد في هذا المقطع، حيث اعتمد أسلوب الالتفات(*)، فهو في الحركة الأولى تحدث عنه بضمير الغائب، وفي الحركة الثانية بضمير المتكلم، وفي الحركة الثالثة بضمير المخاطب، وإن كان الالتفات أخذ الشكل المسرحي، وفي الأحوال الثلاثة كان السندباد موجودا، أي أن الشاعر خلق الشخصية وحملها تجربته المعاصرة في الحركة الأولى، وحين استوت على سوقها تلبس بها كقناع في الحركة الثانية فأصبح هو هي، وبعد أن تقنع بها حاول إغراء الجماعة أن تصنع صنيعه فلم تستجب لدعواه.

---

* مع التوسع في مفهوم الالتفات الوارد في علوم البلاغة.

ويهمنا كذلك أن نشير إلى أن السندباد مادام رمزا فهل نستطيع أن نحمّل حواره مع الندامى شكلا اجتماعيا أو حضاريا، يأخذ فيه السندباد/ الشاعر موقف الهادي المستنير الذي يدعو أمته إلى النهوض والبحث عن عالم أفضل في الأصقاع النائية، وبذلك يكون الشاعر قد أدى دوره تجاه مجتمعه وأمته في الأخذ بأسباب التجاوز والتخطي لمسلمات البيئة، والانعتاق من الواقع المرير، والتمرد عليه، والتشوف لمناخات أكثر نقاء وصفاء، ولكن الوجه المعتم ـ الليلي ـ يتبدى في نكوص الندامى/ المجتمع عن الاستجابة، لأنهم متقاعسون لا تحفزهم رغبة في الكشف ولا الارتياد.

إن الرمز حمّال أوجه، وهذه إحدى مزاياه، ولا يغيب عن الأذهان أن التوجه الماركسي، وكان المجتمع يومئذ في طريقه إلى الحل الاشتراكي، يعتنق إخضاع الفن للمجتمع، وقد أشرنا إلى أن فكر صلاح عبدالصبور يومئذ كان متسقا مع هذا التوجه.

ولا ننسى أن الشاعر في هذا المقطع قد وظف السندباد بمستويات متعددة، فقد وظف الشخصية بالاسم، والفكرة، والمعجم، فاستغرق بذلك طرق التوظيف كلها.

وفي الديوان نفسه، الناس في بلادي، يقول الشاعر في قصيدته «أغنية حب» متأثرا بنشيد الإنشاد في بعض العبارات:

صنعت مركبا من الدخان والمداد والورق

ربانها أمهر من قاد سفينا في خضم

وفوق قمة السفين يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي بيرقي المنشور

جبت الليالي باحثا في جوفها عن لؤلؤة

وعدت في الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤة

سيدتي إليك قلبي.. واغفري لي.. أبيض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير

إذا كان سندباد «رحلة في الليل» شاعرا بالدرجة الأولى ويعي رسالته في النهوض بقارئه أو مجتمعه، فإنه هنا سندباد عاشق بالدرجة الأولى، يرحل في شكل غواص يحترف صيد اللؤلؤ، ويتهيأ لرحلة من نسيج رحلته السابقة، فمادة المركب، كما صرح الشاعر، من الدخان والمداد والورق، تماما كسابقتها، ويتخذ له دليلا في الرحلة يصطنع فيه لغة العهد القديم، هو وجه الحبيب النوراني، ويفشل الغواص في العثور على مأربه، فيعود إلى الحبيبة، ويقدم لها بدلا من اللؤلؤة كنزا آخر هو قلبه، فالسندباد وإن كان عاشقا، منتوج شعري، مصنوع من الكلمات، لم يصرح الشاعر باسم الشخصية هنا، وإنما اكتفى بمفردات من معجمه: المركب، السفين، خضم، العلم، بيرق، كما وظف الفكرة: جبت الليالي، باحثا، وهذا قدر يكفي للكشف عن الرمز الأسطوري المخبوء، ولكن السندباد هنا في خدمة الحب، وهو ملمح جديد يبعد قليلا أوكثيرا عما كان عليه في القصيدة السابقة، وكما هو عليه في موقعه التراثي.

كما نلمح في هذه القصيدة ملمحا أسطوريا آخر، هو التكرار، فالتكرار من أبرز عناصر الصياغة الأسطورية، يتكرر «وجه حبيبي» فربما كان المحرض، فمن أجله خرج الشاعر في رحلته، وتتكرر «اللؤلؤة» خمس مرات في الأبيات على قصرها، أربع منها متوالية لا يفصل بينها غير صفة حميدة مع كل مرة بمثابة الإضاءة لجوانب الإشعاع في جوهرة القلب، وهذا التكرار يعمق الإحساس بالعبق التاريخي السحيق الذي يعيدنا إلى بكارة اللغة في النسيج الأسطوري.

وقد أشار س. موريه إلى أن هذا التكرار المباشر للقافية يمنح الكلمات المكررة تأكيدا أو مغزى مغايرا، ويؤكد وحدتها الموسيقية، كما أشار إلى أن ذلك من قبيل التأثر بالشاعر ت. اس. إليوت في قصيدته «أغنية الحب لألفرد بروفروك» وقصيدة أخرى ل «آمي لويل» وهي «تشوبن Chopin»[(١١)].

حقا اللؤلؤة جوهر كريم يشع من كل جوانبه، فمن أي الجهات طالتعه لا تجد إلا جوهرا كريما، واللؤلؤة جاءت في القصيدة مرتكزا بنى عليها الشاعر رحلته وظل يجوب الليالي في البحث عنها من أجل عيون الحبيبة، ولما أخفق في الحصول عليها، دار حول الكلمة وهو يقدم البديل.

وعلينا ألا ننسى أن الشاعر في «أغنية حب» التزم صيغة المتكلم من أولها لآخرها، وهي صيغة لازمة للقناع كي يكون صالحا أن يختبىء الشاعر وراءه في التعبير عن قضاياه المعاصرة.

ويعود سندباد عبد الصبور في قصيدة «أناشيد غرام»، ــ ومازلنا في الديوان الأول ـ جاء في مقطعها الأول:

قلبي فريد
يغور فيه جرحه المديد
لأنه يا حبي الفريد
طفل عنيد
مشرد الخطى
يتوه في المدى

وراءه نغمة الصدى

لعله خداع

لعل في بحر الهوى الضياع

لكن ريحا تنشر الشراع

لرحلة بلا صوى

إلى الهوى . . !

إلى الهوى . . !

للحب من جديد

وجاء في المقطع الثالث من القصيدة نفسها :

وقلت لقلبي والأماني تعلّه   رسا زورقي بعد الترحل ياقلبي

في هذه الأبيات يأتي السندباد على غرار مجيئه في «أغنية حب» بداية بعنوان القصيدة في كلٍّ، مرورا بالموضوع الذي يعالجه الشاعر، وأسلوب التوظيف للشخصية، فالسندباد لم يرد اسمه هنا، بل اعتمد الشاعر توظيف الفكرة التي تتمثل في : يتوه، بحر، الضياع، الريح، الشراع، رسا زورقي، الرحلة والترحل قلب التجربة السندبادية، ونلمح هنا أن القصيدة تعالج قضية الحب، وعلى وجه التحديد، حكاية حب جديد، يرحل إليه الشاعر مرة أخرى، فقد مر بتجارب سابقة، وذاق مافيها من أهوال، ومع ذلك يعن له الحب الجديد فلا يقاومه وتنزع به الرغبة في معاودة التجربة، تماما كما كان يحدث مع السندباد التراثي في حنينه إلى الترحل، مع أنه في كل مرة يذوق من مرّ التجارب ما يكفيه لئلا يعود، وهذا الملمح في التوظيف خفي وليس قريب المأخذ كالخصائص الأخرى التي تعوّد الشاعر والشعراء استعارتها من رمز السندباد.

فالمطابقة بين السندباد هنا ومثيله في «أغنية حب» جمعت بين العشق موضوعا، واعتماد الرمز ليس بهيكله بل بخصائصه، وزيادة على ذلك اعترف الشاعر للمقطوعتين من منبع واحد هو الإصحاح الرابع من نشيد الإنشاد.

ومازال في الديوان الأول أصداء للسندباد، ففيه قصيدة بعنوان «الرحلة» والرحلة كما قلنا قلب التجربة في رمز السندباد وأظهر خصائصه، وهي «تتردد دائما على قلمه ـ أي الشاعر صلاح عبدالصبور ـ رمزا لسعي الإنسان بحثاً عن المعرفة، أو جهد الشاعر في تعقب الخاطرة الشعرية، حتى تسكن إلى مكانها في القصيدة»[١٢]، تقول القصيدة :

الصبح يدرج في طفولته   والليل يحبو حبو منهزمِ
والبدر لملم فوق قريتنا   أستار أوبته ولم أنمِ
. . . .
جام، وإبريقٌ، وصومعة   وسماء صيف ثرة النِّعَمِ

قد كرمت أنفاسهـا رئتي	وتقطـرت أنداؤهـا بفـمي
ونجيمة تغفـو بنافذتـي	لحظت شرودي لحـظ مبتسم
وصدى لموال يعـاودنـي	وحفيف موسيقا من السـدم
وأطل مأخـوذا فتبسـم لي	تيجـانهـا ، ويهـزني ضرمي
وترودهـا كفي فيفجـعني	حسّ الدمى ، وبرودة الصنم
قممـي تنكر لي مسالكها	من بعد إلفـي روعـة القمم
. . . .	. . . .
ولّى المساء وجوّه السحري	الصبح أشرق وجهـه الخمـري
يا إخوتي النوام ما أحـلى	حضن الكرى ، وسذاجة الفكر

لو تذكرنا سندباديـات عبدالصبور السابقة ، وما عالجته من موضوعات ومنـاخاتها الشعريةالرئيسية ، والمسارب الذهنية التي ترتـادها ، والإطار الزماني المضروب حولها ، وبعض الألفاظ التي ترددت فيهـا ، والنتائج التي توصلت إليها ، لوجدنا هذه القصيدة معجونة من أمواه ما سبق وإن كاد لايبين ، ولنضع النقاط على الحروف .

الموضوع هنـا معالجة لحظـة الإبداع في رحلـة وراء الأفكار والألفاظ ومـداورتها وترويضهـا حتى تستـأنس وتلوب ، وفي هذا تشترك القصيدة مع سندباد «رحلة في الليل» والتلاقي بينهما صريح في المعالجة الفنية .

وعن المناخ الشعـري أعد الشاعر هنـا طقوسه من : الجام والإبريـق والانخراط في العزلة داخـل صومعته ، والصومعة مكان منعـزل للعبادة ، فكأن الشاعر نوى صـلاته الشعرية ، وهو نفس الأمـر في سندباد «رحلة في الليل» و«أغنية حب» حيث كانت العدة امتلاء الوسـاد بالورق والأقلام ، والسجائر المصاحبة للحظة الإبداع داخلة في الشعيرة بما تحدثه من سحب الدخان . .

أما الإطار فالزمان سياج القصيدة هنا ، يحدها من البداية والنهاية معا ، فكما بدأ قصيدته في لحظة انسلاخ النهار من الليل ، أنهاها بـاللحظة نفسها ، وكذلك بدأ سندباد «رحلـة في الليل» ، ومن عالجوا الشعر والأدب يعرفون أن للإبداع لحظات يواتيهم فيها النشاط الروحي الذي يساند الشاعر ، واختيار هذه الأوقات مما يدخل في الطقس الشعري ، ولكـل شاعر وأديب وقتـه المختار ، وواضح أن شاعـرنا عبدالصبور قـد وقع اختياره على الهزيع الأخير من الليل ، وهو من مواقع الإبداع التي عرفها المبدعون ، وتواصوا بها .

وإذا نظرنا في الألفـاظ ، وجدنا الرحلـة سيدة الموقف ، فقد تـرددت في كل السندباديـات إن صراحة وإن حدثا ، عنوانا أوفى ثنايا القصيدة .

ونتيجة الرحلة هنا هي خيبة المسعى في اقتناص القصيدة التـي هي أربه ، وفي هذه الخيبة تتفق مع سندباد «أغنية حـب» الذي باء بالفشـل فلم يجد اللؤلـؤة التي رحل مـن أجل الحصول عليها ، والسنـدباد في كلتيهما يفارق سنـدباد «رحلة في الليـل» الذي حظي بمبتغاه ، وعـرضه على الندامـى ، والفشل والنجاح كـلاهما من ملامح السندباد التراثي في رحلاته ، وللشاعر أن يستعير هذه أو تلك حسب تجربته الخاصة .

وخلاصة السندباد في ديوان الشاعر الأول «الناس في بلادي» أربع قصائد ثنتان تعالجان لحظة الإبداع، وأخريان تعالجان الحب، والمسارب الذهنية التي سلكها الخيال هي التي ساعدت على أن يجوس في مواطن متشابهات دون أن يلحظ أحد - إلا من أطال النظر - أن الخيوط والشباك من نسيج واحد.

الدارسون يدركون أن عبدالصبور حتى فراغه من ديوانه الأول كان تحت تأثير الماركسية، ثم بدأ تصفية حسابه معها بعد ذلك مباشرة، فنمى علاقته بالوجودية التي كان قد بدأها طالبا مع كتابات د. عبدالرحمن بدوي، واختلافه إلى مجلس أنور المعداوي في قهوة الجيزة، وكان المعداوي مغرما بذكر سارتر في ندواته وتعليقاته عبر مجلة الرسالة القديمة، ثم عمق الشاعر اتصاله بالوجودية حين شارك بدر الديب قراءاته النهمة في الفلسفة الوجودية الألمانية وقد عزز هذا الاتجاه عند صلاح أن الماركسية قد عجزت عن تقديم التفسير الشامل الذي وعدت به، وأكثر من ذلك اقترفت ما يشبه الاغتصاب حين أوشكت أن تسخّر موهبته الشعرية لخدمتها، وتنزعه من ذاته، وتخلعه من توحده[١٣]، وهذا هو دأب الماركسية، ثم وجد صلاح عبدالصبور في الوجودية البديل الذي يعيده لذاته.

وهذه النزعة تتضح منذ ديوانه الثاني «أقول لكم» حيث يطل السندباد في قصيدتين، أولاهما «الظل والصليب» والثانية هي قصيدة بعنوان «أقول لكم»، والأولى كتبها الشاعر سنة ١٩٥٨م، وهي قصيدة متعددة الأصوات نمّى فيها الشاعر نهجه في صياغة القصيدة ذلك النهج الذي طالعنا به في قصيدة «رحلة في الليل» وبلغ فيه قمة إبداعه في التشكيل هنا، وفي «الظل والصليب» تتجلى المسحة الوجودية، حيث صور المقطع الأول إحساس السأم الذي يميزالإنسان المعاصر في صورة مجازية حافلة بالتورية والإبهام كخلاصة شديدة الإيجاز تدع الإنسان في وعيه بذاته كذات بلا ظل ولا صليب، ينهد إلى تجاوز هذه الذات التي خبرت كثيرا من الثقافات والمعارف دون أن تفيد منها، هذه الذات هي ذات العربي، الذي لا يتغير ولا يتبدل، بل أقام على جهله وتقليده وحمقه:

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلني الفكر ولكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتاني الموت، لم يجد لديّ ما يميته،

وعدت دون موت

حيث نلمح السندباد خلال الرحلة التي ترد ضمنا في السياق، مع البحار، وخيبة الرجاء، وهي ملامح ننتزعها بشيء من الصعوبة في هذا المقطع ولكن السندباد يكشف عن نفسه في المقطع الثالث، الذي نستطيع أن نتبين فيه حركتين، تقول الحركة الأولى:

ملاّحنا ينتف شعر الذقن في جنون

يدعو إله النقمة المجنون أن يلين قلبه، ولا يلين

«ينشده أبناءه وأهله الأدنين، والوسادة التي

لوى عليها فخذ زوجه، أولدها محمدا وأحمدا

وسيدا

وخضرة البكر التي لم يفترع حجابها إنس

ولا شيطان»

«يدعو إله النعمة الأمين أن يرعاه حتى يقضي الصلاة،

حتى يؤتي الزكاة، حتى ينحر القربان، حتى يبتني

بحرّ ماله كنيسة ومسجدا وخان»(*)

للفقراء التاعسين من صعاليك الزمان

السندباد هنا لا يبحث عن قصيدة أو هدية للحبيبة، ولكنه يشرئب لمناقشة الإنسان العربي على مستواه الحضاري، هذا الذي يعيش عبر زمان يسوده السأم، في طموحه لاستبدال واقعه المرذول المتواكل، ولكنه في ضراعته لإله النقمة المجنون، وإله النعمة الأمين، يسند ظهره إلى تخوم الغيب الديني، وفي هروبه إلى عشيرته وأهله الأدنين، يومىء بكنايات خفرة إلى روح التقليد والسطحية والخواء والحياة المفرغة من الرؤيا والابتكار، فهمومه صغيرة، وأحلامه لا تبعد عن قدميه، لا يشارك في صنع الحياة، مكتفيا بالطقوس والشعائر الدينية كبدائل للبطولات والقيم، مباهيا بمواقعة «خضرة البكر» التي لم يطمثها قبله إنس ولا جان - صورة من التراث الديني تكاد تكون بنصها كما وردت في سورة الرحمن — والبكارة والحرص عليها ملمح شرقي عربي، والسندباد في تحمله لقضايا الإنسان العربي المعاصر فيه تأويل كبير عن موقعه التراثي، هو معاصر تماما، يبحث عن مخرج للإنسان العربي المستهلك في المظهر، الغافل عن داخله الذي يجب أن يمتلىء طهارة وحيوية وإبداعا وفكرا ناهدا.

ومع أنه يطور الصراع الذي أورى ناره سندباد «رحلة في الليل» في أحد معانيه في جدلية الجماعة/ الندامى، إلا أنه هنا يوسع دائرة الجدل، فلم يعد الأمر مجرد تواكل الجماعة، بل وضع تحت المجهر أفكارا وقضايا ومفردات من وقائع الحياة اليومية هي بمثابة المبرر للتجاوز والتخطي.

وشيء آخر... إن الملاّح هنا أقرب إلى «أوديسيوس» في ملحمة «الأوديسا» منه إلى السندباد العربي، فإله النقمة المجنون، وإله النعمة الأمين، والضراعة مرة لهذا وثانية لذاك، هي من مصاحبات «أوديسيوس» في رحلة العودة من طروادة، وإله النقمة في «الأوديسا» هو «بوسايدون» (مطوق الأرض، هو الذي يتملكه على الدوام غضب عنيد ضده - ضد أوديسيوس - بسبب ولده بولوفيموس Polyphemos الذي أعمى أوديسيوس عينه، فعوّل بوسايدون على ألا يقتل أوديسيوس، بل يشرده عن وطنه) كما جاء في الأنشودة الأولى من الملحمة(١٤).

وإله النعمة الأمين يمكن أن نتلمسه في الربّة «البراقة العينين» التي استعطفت «زوس» كبير الآلهة الخالدين من أجل «أوديسيوس» التعيس الذي قاسى الأهوال طويلا في جزيرة وسط البحر احتجزته ابنة «أطلس» ذي

* من الواضح أن القوسين الأخيرين لا يوضعان بعد كلمة «خان» ومكانهما هو في السطر التالي بعد كلمة «الزمان» لأن هذا السطر من تمام جملة الضراعة، ولكننا آثرنا المحافظة على النص، واكتفينا بالإشارة لرؤيتنا هنا.

العقل الفتاك، ودأبت في خداع «أوديسيوس» بمعسول الألفاظ كي ينسى وطنه، ولكنه من فرط شوقه يتوق أن يرى ولو الدخان المتصاعد من بلاده، حتى ولو حضرته الوفاة، ثم وجهت الخطاب إلى كبير الآلهة قائلة: «ومع ذلك فإن قلبك لا يهتم بهذا، أيها الأوليمبي، ألم يقدم لك أوديسيوس ذبيحة لا حصر لها بجوار سفن الأروجوسيين Argives في أرض طروادة الفسيحة؟ لماذا تكنّ إذن مثل هذا الغضب ضده يازوس؟»[١٥] وكان هذا التوسل منها سببا في العفو عن أوديسيوس كما كان ابتلاؤه بسبب من «بوسايدون».

وجديد العناصر الأسطورية في هذه القصيدة هو في تجسيد ظواهر الطبيعة، وإفاضة الحياة عليها، فهذا من خواص لغة الأساطير، وإذا اعتبرنا السندباد نموذجا شعبيا ـ وهو كذلك ـ فإن تدخل الآلهة في المجال الفني يكون غريبا على الشخصية، لأن مثل هذا التدخل ملمح أسطوري، يفرق ما بين الأسطورة والأدب الشعبي كما أشرنا إلى ذلك في أوائل هذه الدراسة، وهذا في حد ذاته يشهد لرؤيتنا من أن الذي نراه هنا أقرب إلى أوديسيوس، وبالتالي يكون جنوح عبدالصبور إلى استعارة بعض ملامح أوديسيوس قد غلب اللاشعور الجمعي في التوحيد بين أوديسيوس والسندباد كنموذجين لنمط أولي واحد.

وتقول الحركة الثانية في المقطع:

ملاّحنا يلوي أصابعا خطاطيف على المجداف والسكان

ملاحنا هوى إلى قاع السفين، واستكان

وجاش بالبكا بلا دمع.. بلا لسان

ملاحنا مات قبيل الموت، حين ودع الأصحاب..

... والأحباب والزمان والمكان

عادت إلى قمقمها حياته، وانكمشت أعضاؤه، ومال

ومد جسمه على خط الزوال

ياشيخنا الملاح..

قلبك الجريء كان ثابتا، فما له استطير؟

أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد..

ثم قال:

هذى جبال الملح والقصدير

فكل مركب تجيئها تدور

تحطمها الصخور

وانكبتا.. ندنو من المحظور، لن يفلتنا المحظور

ـ هذى جبال الملح والقصدير

وافرحا . . نعيش في مشارف المحظور
نموت قبل أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالي من زماننا الضرير
مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبر البصير
ملاحنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبه من الوجل
كان سليم الروح ، دون جرح ، دون خدش ، دون دم
حين هوت حبالنا بجسمه الضئيل نحو القاع
ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم
ملاح هذا العصر سيد البحار
لأنه يعيش دون أن يريق قطرة من دم
لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

هذا سندباد خوّار مستلب ، حاول المغامرة على ما عرف من طبيعته ، فاختار اختيارا حرا أن يقفز في المجهول ، نحو جبال الموت ـ الملح والقصدير ـ ولكن استرخاءه هزم المحاولة ، فمات قبل الموت ، وانهزم قبل خوض التجربة ، فلم يعش لينتصر ، ولم يعش لينهزم ، وأسلم روحه دون أن يريق قطرة من دم ، إنه نموذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم ويخشون من التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت ، واحد من «المجتمع التافه» على حد تعبير الشاعر نفسه .

هذه السمات ليست غريبة تماما عن السندباد التراثي ، فهو وإن كان معروفا بالتحدي وقهر الصعاب ، قد مرت له لحظات خارت فيها قواه ، وظهرت عليه روح الهزيمة والانكسار ، وكانت نجاته في هذه اللحظات بفعل قدريّ مما يسمى في العادة مصادفة بحتة ، لا تنبثق من إحكام القصة ، كأن يلوح في الأفق مركب للمسافرين يحملونه معهم ، أو يتصادف وجود جماعة من صيادي الألماس ينقذونه من وادي الحيات ، وهذا الوجه المهزوم الكسير ، وإن كان يمتد إلى هذه اللحظات في بعض رحلاته ، إلا أنه يمتد أيضا إلى «ذلك الشعور بالانطفاء والانتهاء الذي خالج السندباد بعد رحلته السابعة ، تلك الرحلة التي أحس بها بعدم القدرة على مواصلة المغامرة والتجواب ، وما كان أشبه تلك الرحلة بآخر لهبة من شمعة مختصرة ، وقد انتصر في تلك الرحلة أيضا فعاد إلى بلده آخر الأمر بعد سلسلة من الأهوال ، ولكن أية مرارة كانت تفسد مذاقه ، وأي شعور بالهزيمة كان يجتاحه . . . سوف ينتهي لديه صراع الإنسان إلى استسلام تام ، كيما يتذوق به موته الحقيقي ، وإلى الأبد»(١٦) .

وهذه السمة الانهزامية التي ركز عليها صلاح عبدالصبور ليست أبرز صفات السندباد التراثي، ولكن للشاعر وهو يوظف الشخصية أن يستعير من أبعادها ما يوافق الرسالة التي يريد بثها للقارىء، ورسالة عبدالصبور هنا التعبير عن الإنسان الضائع وهو يبحث عن نفسه بين الحضارات فاقدا نخوته وعزيمته وطموحه، فاستحق بذلك ألا يحمل من سمات السندباد القديم إلا أضعف سماته، لابد أن يكون صلاح عبدالصبور واعيا لكل هذه الخيوط، حين تحدث عن السندباد بضمير الغائب، حتى يسقط اعتباره قناعا، وبذلك يبرأ الشاعر من دم البطل المعاصر الذي حكم على نفسه بالموت قبل موعد الموت، هذه واحدة تحسب للشاعر، كما يحسب له أيضا أنه وهو يتحدث عن السندباد بضمير الغائب لم يشأ أن يبتعد بالكلية عن هذا البحّار، بل أضافه إلى ضمير المتكلمين «ملاحنا» وهي إضافة تحفظ له مسافة القرب من البطل، مصحوبة بقدر كبير من عاطفة الإشفاق والتعاطف، وفي هذا قدر لابأس به من تحمل المسئولية في إطارها الإنساني الشامل، فالملاح بعُد أو قرُب هو واحد منا، ومحسوب علينا.

وأخيرا إذا كان الملاح الغريق في هذه القصيدة «يذكرنا بفليباس الملاح الفينيقي الغريق في المقطوعة الرابعة من قصيدة إليوت»[١٧] الشهيرة الأرض الخراب، فقد تعانق «فن إليوت الشعري مع الفكر الوجودي . . . في صوت مصري يتقن التخابث المفضوح، والمقصود منه أن يكون مفضوحا، وكأنه يقول لك: أنت تعلم أني أدعي ما لا أصل له، وأنا أعلم أنك تعلم أني أدعي ما لا أصل له، وكلانا يعلم أننا مستمران في اللعبة، لأن الحقيقة لا تستحق أي اهتمام»[١٨].

والقصيدة الثانية في الديوان الثاني هي «أقول لكم» وهي التي أخذ الشاعر من عنوانها عنوانا للديوان، وهي من القصائد متعددة الأصوات شأنها في ذلك شأن «رحلة في الليل» و«الظل والصليب»، أي أن القصيدة مكونة من عدة مقاطع، والمقطع الخامس منها بعنوان «القديس»، يعود فيه السندباد بثوب أو بُعْدٍ جديد، إيجابي ناجح، يحمل مضمونا اجتماعيا وسياسيا، ولكنه يتلبس أو يلتحم بالطابع الصوفي:

إليّ . . إليّ . . ياغرباء، يافقراء، يامرضى
كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلت مائدتي
إليّ . . إليّ . .
لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة
بطيش زماننا الممراح
نكسّر ، ثم نشكر قلبنا الهادي
ليرسينا على شط اليقين، فقد أضل العقل مرسانا
إليّ . . إليّ . .
أنا طوّفت في الأوراق سوّاحا، شبا قلمي
حصاني، بعد أن حملت بي الأوهام والغفلة

سنين طوال* في بطن اللجاج، وظلمة المنطق
وكنت إذا أجن الليل واستخفى الشجيّونا
وحنّ الصدر للمرفق
وداعبت الخيالات الخليينا
ألوذ بركني العاري بجنب فتيلي المرهق
وأبعث من قبورهم عظاما نخرة ورءوس
لتجلس فوق مائدته* تبث حديثها الصياح والمهموس
وإن مَلّتْ، وطال الصمت، لا تسعى بها أقدام
وإن نُثِرَتْ سهام الفجر، تستخفي كما الأوهام

حين يقف القارىء أمام قول الشاعر «أنا طوفت في الأوراق سواحا، شبا قلمي حصاني» ثم ملاذه بالركن العاري ـ الصومعة ـ بجانب الفتيل المرهق، ليستحضر أرواح الموتى كي تناجيه بحقيقة الحقائق وتستخفي عند قدوم الفجر، يدرك القارىء للتو أنه أمام سندباد شاعر، فالحدث والزمان والمكان عناصر لم تتغير عن سندباد عبدالصبور الأول، والجديد أنه اكتسب هنا مسحة صوفية، تنحو باللائمة على أصحاب الكلمة من قاطني الأبراج، الذين لا ينزلون بالحقيقة إلى الشارع، نظير التصوف الانعزالي البعيد عن إصلاح المجتمع، هذا التصوف الذي حمل عليه الحلاج ــ الحسين بن منصور ـ وعمل على استنزاله من أبراجه وإباحته للملأ، فاستحق بذلك أن يدفع حياته ثمنا لخروجه على العرف.

وليتذكر القارىء أن هذا الجزء قد أعاده الشاعر صلاح عبدالصبور على لسان الحلاج في مسرحيته «مأساة الحلاج»، مما وحد بين السندباد والحلاج في رؤية الشاعر، وبينهما وبين الكلمات، وثلاثتها محاور لشاعرنا صلاح عبدالصبور، فالحلاج هنا وجه آخر من وجوه سندباد عبدالصبور، الذي يتطور معه، ويصطبغ بما يهتدي إليه الشاعر في بحثه الدءوب عن مواطن جديدة للشعر، فقد اكتسب السندباد بعدا جديدا، هو بعد الثائر المصلح، فكثيرا «ما يحمل السندباد في شعرنا المعاصر وجه الثائر المصلح، المتمرد على الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة المتخلفة، ومن ثم تصبح مغامرة السندباد في مجال السياسة والاجتماع، ويصبح صراعه مع قوى البغي والفساد والتخلف، وغايته تحقيق العدل والأمان والسكينة، متحملا في سبيل تحقيق هذه الغاية أقسى الصعوبات والأخطار. . . مناضلا في سبيل تقويض هذا الواقع الفاسد، وتحقيق واقع آخر أكثر عدالة وإشراقا على أنقاضه»[19]، حتى لو اختلط السندباد هنا بعالم التصوف، كما أشرنا.

ولنا وقفة مع محاولة الشاعر بعث الموتى حتى تجلس إلى مائدته وتبدأ في بث حديثها إليه، ذكره الشاعر في بقية المقطع ولم نثبته لأنه يخرج عن الموضوع، هذه الأبيات تذكرنا بما ورد في الأنشودة الحادية عشرة من الأوديسا، حين هبط أوديسيوس إلى العالم السفلي ـ عالم الموتى ـ ونحر الذبائح من أجل إعادة الحياة لهم حتى يتمكن من لقائهم، وجاء في الأنشودة قول أوديسيوس:

* تتكرر المآزق اللغوية والموسيقية عند صلاح عبدالصبور، فكلمة «طوال» صفة منصوبة وحقها التنوين وهو يستتبع ألفا بعد اللام، ولو أخذت حقها كان ذلك على حساب الموسيقى، ففضل الشاعر التضحية باللغة، والأمر يختلف عقب «مائدته» فهي على التواصل كما يقتضي السطر مختلة الوزن، ولو كانت نهاية السطر لخرج الشاعر من المآزق، ومع ذلك نحس أن الكلمة هي «مائدتي» وهي أصح وزنا كما أنها أليق بالسياق، وربما كان فيها خطأ مطبعي (نقلنا النص من: الأعمال الكاملة، دار الشروق، بيروت، ط السادسة ١٩٨٦، ص٨٥، ٨٦).

«وأخذت أستعطف بحرارة رؤوس الموتى المجردة من القـوة. . . وبعد أن تضرعت إلى قبائل الموتى بالنذور والتوسل، وأمسكـت الخراف، ونحرت حلوقها فوق الشفرة، فتـدفق منها الدم القاتم، بعـد ذلك احتشدت هناك، من داخـل إيريبوس Erebus أرواح من ماتوا. . . يتهافتون في جموع غفيرة حـول الحفرة من كل صوب يصيحون صيحات عجيبة»(٢٠) وقد تكلم أوديسيوس مع عدد كبير من أرواح الموتى، ذكرت الأنشودة منهم أكثر من سبعة من الموتى منهم أمه، وروح العراف تريسياس، وأخيل، وآخرهم هرقل، وكان لحديثه مع هذه الأرواح تأثيرا على ما تبقى له في باقي حياته، وقد أضاءوا إليه طريقه فيما يلي من عمره.

وكذلـك كان لحديث الموتـى الذين ابتعثهـم عبدالصبـور أيما أثر على تغيير نظامـه ورؤيته للحياة ومـوقعه منها، فهل كان عبدالصبـور واعيا لهذا التطابق في الموقف؟ وهل استعاره من هـوميروس؟ أو أن هذا من توارد الخواطر كما يقال؟ الذي نـرجحه أن الشاعر أفاد من الملحمـة هذا القدر على طريقته في الإفادة مـن كل ثقافته واطـلاعه. . ومـن قبيل ذلـك اصطناعـه «نبرة تعبيريـة تستقي مـن أفكار وأسلـوب الخطاب الإنجيلي، بـل واصطناع موقف تعليمي يستلهم فيه الشاعر موقف المسيح الوعظي»(٢١) كما أن جملة «أقول لكم» هي بنصها تتكرر في العهد الجديد.

وبمعاودة التأمل في سندباد «رحلة في الليل» وسندباد «أقـول لكم» ودعنا نقول: سندباد الشباب وسندباد الكهولة، نجد فارقا في علاقة كل منهما بالآخرين، فالسندباد الشاب كان ينظر للآخرين ـ كما أشرنا من قبل ـ على أنهم كسالى طفيليون يعيشـون على جهود غيرهم، وهي نظـرة دونية، وإذا أحسنا الظن فـإنه يبرز صفاتهم السلبية كـي يحملهم على تلافيهـا، فالسندبـاد الشاب ذو حمية وهمّة، أمـا سندباد الكهـولة فهو قـادم بثياب الفيلسوف مرة ـ الوجودية ـ ومرة أخرى بمسحة النبي المعلم، وهذان لا ينظران للآخرين نظرة دونية، بل نظرة تعاطف على أقل تقدير، إن لم تكن نظرة حب.

«نستطيع أن نقـول في اطمئنان إن المرحلة الـوجودية التـي استطاع صـلاح خلالها أن يبني بيتـه على سطح بركـان، قد امتـدت طوال الستينـات»(٢٢) ولقد كـانت وجودية متفـائلة في أوائل الستينات وهـي الفترة التي أنتجت ديوان شـاعرنا الثالـث «أحلام الفارس القديم»، والـرؤية الوجودية هـي البديل الثقافي الـذي جاء به الشاعر عوضـا عن المفارقة الكامنة في واقـع الحياة، حيث يكتسب العنصر الدرامي فـاعليته الوظـيفية، ومع هذا البناء الفكري والفني يتكون السندباد في هذا الديـوان، ولكن يغلب عليه مجيؤه في صورة بلاغية تشبيها أو استعارة، يقول في آخر قصيدته «الحب في هذا الزمان»:

ولننطلق مغامرين ضائعين في البحار العكرة

نمد جسمنا الجديب، والضلوع المقفرة

في الغرف الجديدة المؤجرة

بين صدور أخر معتصرة

المغامرة والضيـاع والبحار من قاموس السندبـاد، ولكنها في إطار الصورة الوجـودية لمفهوم الحب، ومجيء السندبـاد من خلال مفـرداته كتشبيه ليس غير، «ولا شـك أن استخدام شخصية سنـدباد في إطار مثـل هذه

الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية ـ فضلا عن أنه أبسط صور استخدام الشخصية وأهونها شأنا من الناحية الفنية ـ هو أدخل في مجال تسجيل التراث منه في مجال توظيفه، حيث يظل المعطى التراثي في إطار هذا الاستخدام محتفظا بتراثيته إلى حد كبير، وبخاصة في الصور التشبيهية»(٢٣).

ومن قبيل الصورة الجزئية قول الشاعر في مسرحيته «ليلى والمجنون» (هل نرحل في سفن من ورق الصحف الأصفر؟) حيث جاء السندباد في شكل استعارة تفسيرية لا تدخل في نسيج البناء الفني للعمل، وأكثر من ذلك هي صورة مستعادة من خيال الشاعر في السابق، فهي مقتضبة من سندباد «رحلة في الليل» مع فارق وظيفة السندباد في الرحلتين، ففي سندباد قصيدته الأولى «رحلة في الليل» بنى الشاعر المقطوعة كلها على شخصية السندباد التي امتزجت بجسم الأبيات من أولها لآخرها، كنسيج حي ارتكز عليه الشاعر في التشكيل الفني، حتى أصبحت الشخصية مقابلا تعبيريا للرؤية التي يود الشاعر الإفصاح عنها.

ومن الصور الجزئية التي جاءت مفردات السندباد فيها صورة بلاغية ما جاء في قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» قوله في المقطع الرابع:

تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

ومثل هذه الصور العارضة لا تشكل حضورا ذا بال للسندباد، ولكن قد يأتي هذا العارض ممتدا، فيوهم بحضور قوي، يقول الشاعر في مقطع من قصيدة «أحلام الفارس القديم» وهي القصيدة التي جعل من عنوانها عنوانا للديوان:

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق
وناعم لا يبرح المضيق
محلق فوق ذؤابات السفن
يبشر الملاح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن
منقاره يقتات بالنسيم
ويرتوي من عرق الغيوم
وحينما يجن ليل البحر يطوينا معا.. معا*
ثم ينام فوق قلع مركب قديم
يؤانس البحارة الذين أرهقوا بغربة الديار
ويؤنسون خوفه وحيرته
بالشدو والأشعار
والنفخ في المزمار

* يلاحظ أن كلمة «معا» الأخيرة زائدة موسيقيا.

نرى السنـدباد في مفردات كثيرة: السفـن، والملاح، وبشرى بالوصول والحنين لـلأحباب والوطـن، وليل البحر، وقلع المركب، والمؤانسة بالغناء والموسيقى والشعر، حقـا. . المفردات ممتدة على هذه الرقعة من الأبيات ولكن كل ذلك لم يكن أكثر من سراب، فالسندباد بعيـد في المشهد بدرجات: منها أن الصورة بدأت بالتمني الذي يتعلق بالمستحيل كما يقول اللغويون، ومنها أن الصـورة مبتناة على التشبيه بجناحي الطائر، وهو تشبيه امتدت فيه صورة المشبه به حتى استغرقت المشهد كله، وكانت مفردات السندباد التي ذكرناها خطوطا مكملة للمشبه به، ثم إن المشبه به ليس هو في المشهد سندبادا، وحتى لو كان ـ وهو ليس كذلك ـ فإن التشبيه يحفظ شخـوص الطرفين، وأقـرب المسـافات أن الطـائر الذي اختفـى فيـه السندبـاد يعمـل كمبشر للملاح بقـرب الوصول، لكن تـوحد المشهد في فعل المؤانسة، لا سيما الإطار الـزماني ـ يجن ليل البحر ـ الحبيـب إلى الشاعر، فالمؤانسـة التي تبادلها الطـرفان في نهاية المشهـد ـ يؤنـس ويؤنسـون ـ كانـت فعلا مركـزيا قضى على المشـاعر والأحاسيـس السلبية، مـن إرهاق البحارة واغترابهم مـن جهة وخـوف الطائر وحيرته مـن جهة أخـرى، وهو المطلوب في النهاية من التفاعل، أن يصب تياره عند الأمل المنشود، وهو الأحباب والوطن.

ولكن الشاعر في قصيـدته «بودلير» ـ ومازلنا في ديـوان أحلام الفارس القديم ـ ارتفـع بحضور السندباد عما هو عليه في الصورة السابقة، يقول في خطابه للشاعر الفرنسي صاحب «أزهار الشر»:

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطنا

ياحبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم

يا عشيق البحار، وخدن القمم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

. . . .

. . . .

في عيون النساء

طفت لما تجد

في السماء التي أطرقت معجبة

فوق بحر سجا كالزجاج الرهيف

لم تجد. . لم تجد

في الدخان الذي ينعقد

. . . . . .

. . . .

فعشقت الرحيل

في بحار المنى

يافؤادا ملول

يركز الشاعر على إحساس «بودلير» المتزايد بالغربـة، وعشقه الرحيل كعشق السندباد إليه، ولكن من أجل البحث عن وطـن ينسجم مع أفكاره وأمـانيه، وواضح أن أسفاره ورحـلاته تعددت، ومع أن سعيـه لم يكلل بـالنجاح في أي منهـا، لم يقعـده هذا الفشـل عن التجـوال، إذ هـو يضم بين جنبيـه قلبـا ملولا لا يخلـد إلى السكون، حتى أصبـح الـرحيل في بحـار المنى عشقـا، فحضور السندباد هنـا قـوى، وقد جـنده الشاعر لا ليحمل تجربته ولكن للتعبير عن رؤيته لبودلير، وهي رؤية لرؤية إذا صح لنا مثل هذا التعبير.

ونحب أن نلقي بعض الضوء على رؤية الرؤية هـذه، ذلك أن الصورة الفنية الموحية في الأبيات تتكىء على نظائرها عند «بودلير» فالعشق والحرية، والصدق، هي القيم التي قضى بودلير حياته مرتحلا في البحث عنها، ولم يستطع تحقيقها أو الـوصول إليها، وكان بحثـه الدائب عن حلم مفقـود، وربما كان ذلك أبرز معـالم تجربة الشاعـر الفرنسي، وإذا تـأملنا قصيـدة عبدالصبـور، وجدنـا مساحـة التعبير الرئيسيـة تركـز على قلب هـذه التجربة.

وكذلك «تلعـب الطبيعة الاستبدالية دورا رئيسيا في تشكيـل بنية القصيدة دون أن يكون للطبيعـة السياقية الدرامية دور مماثـل، فالشاعر يلجأ إلى ضمير المخاطـب لتجسيد الحالة الوجدانية التـي تعتمد على المفاجأة، وهو يلح في إبراز العلاقة الحميمة بينه وبين المخاطـب، حيث تجد (أنت) دائما صداها في (أنا)، كما أنه يلجأ إلى نوع من التدويـم والتكرار في صيـغ النداء التي يختم بها المقاطع»[٢٤] وتكرار: أنت وأنـا كصديقين، وصيغ النداء، وعشق الرحيل، والفؤاد الملول، ولم تجد، بالإضـافة إلى أنها إلحاح في إبراز عناصر التجربة البودليرية، هي في الوقت نفسه عناصر مستفادة من الصياغة الأسطورية.

ولكي يبـالغ عبدالصبور في الطبيعـة الاستبدالية، لجأ إلى حيلة جـديدة على الشعر العربي، هـي استعارة بيتين من شعـر بودلير ووضعهما بنصهما ولغتهما في سيـاق قصيدتـه، ودخل البيتـان في نسيج القصيـدة، على طريقة الاقتباس، ليؤكد التشابه الحميم في طبيعة الـرؤية بينه وبين بودلير على مستوى الدلالة من جهة. ومن جهة أخرى الاستفـادة جماليا من دور العنصر البصري في تكويـن المادة الأدبية في الشعر الحديث، فمثـل هذه الحيل لها دورها في طبيعة الدلالة التصـويرية، وتراسل الحواس ـ كما هو معروف في الرمزيـة ـ يلعب دورا هاما في قوة الإيحاء.

فإذا انتقلنـا إلى ديوان الشـاعر الـرابع «تـأملات في زمـن جريـح» وجدنـا فيه قصيـدة بعنوان «حـديث في مقهى»، وهي من قصائده متعددة الأصوات، فهي تتكون مـن ثلاثة مقاطع، كل مقطع ينفرد بعنوان، الأول منها هو عنـوان القصيدة، والثاني بعنوان «أنثى»، وعنـوان الثالث «رؤيا»، وكأنها قصـائد منفصلة، لا يجمع بينها إلا أنها في الشكل من أحاديث المقهى، وهذا البناء يذكرنا بأولى قصائده «رحلة في الليل»، ويهمنا المقطع الأخير «رؤيا»، لأنه هو الذي يستغل عناصر السندباد.

يتكون المقطع من ثلاث حركات، كما قسمه الشاعر نفسه في الديوان، وجاء هذا التقسيم مبنيا على تشكيل زماني، في الحركة الأولى يبدأ الشاعر بجولة تأملية عبر إطاره الزماني المحبب «في كل مساء»، ويكون الشاعر أكثر تحديدا إذ يقول بعد ذلك مباشرة «حين تدق الساعة نصف الليل» وهنا يقوم الشاعر بجولة في تاريخه وتذكاراته ـ لاحظ معنى التجول ـ وهي جولة طولية مقابلة لجولات السندباد الأفقية الممتدة في المكان، وهذا أول توظيف لعنصر سندبادي، وأول تأويل له في الوقت نفسه، وفي هذه الجولة تتوحد ثلاثية الزمن: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، وتتشابك في ذلك بعض المتناقضات من طفل وصبي وحكيم، يأتلف معه الضحك والبكاء، والقرار والجواب، والزهو والضياع، ينتهي كل ذلك بعناق الشاعر والدنيا في منتصف الليل:

في كل مساء،

حين تدق الساعة نصف الليل،

وتذوي الأصوات

أتدأخل في جلدي، أتشرب أنفاسي

وأنادم ظلي فوق الحائط

أتجول في تاريخي، أتنزه في تذكاراتي

أتحد بجسمي المتفتت في أجزاء اليوم الميت

تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتت

أتشابك طفلا وصبيا وحكيما محزونا

يتآلف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب

أجدل حبلا من زهوي وضياعي

لأعلقه في سقف الليل الأزرق

أتسلقه حتى أتمدد في وجه قباب المدن الصخرية

أتعانق والدنيا في منتصف الليل

وتبدأ المرحلة الثانية من المقطع بعد ساعة واحدة من المرحلة الأولى «حين تدق الساعة دقتها الأولى» وتبدأ رحلة الشاعر الليلية، فيتخير ركنا من أركان الأرض الستة، وهي بداية يتوحد فيها الزمان بالمكان، والركن مع أنه مغلق، إلا أنه مفتوح على جهات الأرض، وهي تركيبة جمالية تتفق مع طبيعة الحلم، حلم اليقظة، حيث يتقلب الشاعر في مجموعة من التحولات الكونية، يتحول جسمه في بداية الأمر «دخانا ونداوة»، ثم تنحل أعضاؤه «صفاء وهيولى»، ثم يتحول إلى «ريح طيبة»، ثم يتفتت «أحيانا موسيقى سحرية» ثم يتم تمامه بالتحول إلى زمن خالص تنتقل فيه نجوم الليل، وتتجول دقات الساعات:

حين تدق الساعة دقتها الأولى

تبدأ رحلتي الليلية

أتخير ركنا من أركان الأرض الستة

كي أنفذ منه غريبا مجهولا

يتكشف وجهي، وتسيل غضون جبيني

تتماوج فيه عينان معذبتان مسامحتان

يتحول جسمي دخانا ونداوة

ترقد أعضائي في ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطفئة

تتآكلها الظلمة والأنداء، لتنحل صفاء وهيولى

أتمزق ريحا طيبة تحمل حبات الخصب المختبئة

تخفيها تحت سراويل العشاق

وفي أذرعة الأغصان

أتفتت أحيانا موسيقى سحرية

هائمة في أنحاء الوديان

أتحول حين يتم تمامي ـ زمنا

تتنقل فيه نجوم الليل

تتجول دقات الساعات

وتجيء الحركة الثالثة والأخيرة من الإطار الزماني في المقطع عندما ينسلخ النهار من الليل، «كل صباح يفتح باب الكون الشرقي» ويواجه الشاعر في هذه الحركة حياة المدينة، فيفيق من الحلم أو الرؤيا كما عبر الشاعر نفسه في العنوان، وتبدأ بهذه الصدمة سلسلة من التحولات المضادة، فتذوّب الشمس أعضاءه من جديد، وهذه المرة لكي تعيده سيرته الأولى قبل الحلم، فتجمّد أعضاءه، ويفضح نور الشمس عري الشاعر، وتنفرط تحولات الحلم واحدة بعد الأخرى، فتنقطع حباله الليلية التي نصبها في آخر الحركة الأولى ليصعد عليها إلى السماوات العلا، فتنخلع النجمات العالقة بعورة الشاعر، ويهبط من عليائه في صورة فأر، ثم يقذف به في «مخزن عاديات» كي يتأمل من جديد، ولكن ماذا يتأمل؟ يتأمل هذه المرة أقدام المارة في طرقات المدينة، من مكان منغلق ضيق وعتيق، هو «تحت الأرفف» في مخزن العاديات، وشتان ما بين انطلاقته التأملية في «الحركة الثانية»، وتأمله الذي انتهى إليه في الحركة الأخيرة، وهو فارق ما بين الخيال والواقع.

والسندباد هنا لا نراه باسمه، ولكن بمفردات من قاموسه: أتجول ـ أجدل حبلا ـ ضياعي ـ الرحلة ـ تنقطع حبالي، هذا مع الإطار الذي تعود الشاعر وعودنا معه أن يصاحب سندباده الخاص.

ويظل السندباد يلح على الشاعر صلاح عبدالصبور، ففي ديوانه الخامس «شجر الليل» يطور السندباد بعض البذور التي غرستها بعض القصائد السابقة، هي فكرة الرحلة المتصلة والسعي الدءوب بحثا عن المعرفة، وهي فكرة ضلعت بها قصيدة مثل «القديس»، وأخذت تمامها في قناع الحلاج حين وقف أمام المحكمة يدافع عن نفسه بمونولوج شعري كما نوهنا إليه في حينه، وفي هذا الديوان يبدأ السندباد إطلالته منذ الكلمة الأولى في القصيدة الأولى بعنوان «تأملات ليلية» وهي قصيدة من ستة مقاطع بأرقام لا عناوين لها.

يبدأ المقطع الأول بكلمة «أبحرت» ولكن الإبحار لم يكن في المحيطات كما هو الشأن في السندباد التراثي، ولكن على عادة الشاعر كانت رحلته في الأفكار، في محاولة قراءة ما تقوله عيون الناس، وما تقوله المدن المعاصرة، وتنتهي رحلته إلى داخل الشاعر، وهو عكس ما كنا نراه في رحلاته السابقة، ومن الغريب أن نهاية الرحلة هي الشعور بخيبة المسعى:

أبحرت وحدي في عيون الناس والأفكار والمدن
وتهت وحدي في صحارى الوجد والظنون
غفوت وحدي، مشرع القبضة، مشدود البدن
على أرائك السعف
طارق نصف الليل في فنادق المشردين
أو في حوانيت الجنون
سريت وحدي في شوارع لغاتها، سماتها، عماء
أسمع أصداء خطاي،
ترن في النوافذ العمياء
وطرت بين الشمس والسحابة
ونمت في أحضان ربة الكتابة
لكنني، هذا المساء
(ممددا ساقي في مقعدي المألوف)
أحس أني خائف
وأن شيئا في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العي، فلا أبين
وأنني أوشك أن أبكي
وأنني،
سقطت،
في،
كمين

لماذا خذل المساء الشاعر هنا، مع أنه زمانه المحبب المثمر دائما؟ ربما لأن الشاعر بدأ رحلته من المدينة والناس، والشاعر له موقف من المدينة، ومواقف مما يدور في أفكار الناس وعيونهم، هذا الموقف غير سار في عمومه، يوالي ثورته على المدينة، وهي ثورة ليست رومانسية، لأنها ثورة مبررة، وفي سائر المقاطع في القصيدة ينضح هذا الشعور العدائي، وتركت هذه الرحلة انطباعها على الشاعر، فانسحبت معه إلى المساء، وعكرت عليه صفو وقته المختار، حيث لم يجد في الناس ولا في المدينة أي شيء يعينه على مبتغاه.

والقصيدة الثانية توالي البحث بشكل أكثر إصرارا وسعيا متصلا للتعرف على الحقيقة التي تجلب له الطمأنينة، فإذا كان القديس أحرق كتبه، والحلاج قد خرج من ثقافة الكتب إلى الناس والشارع، فليخرج صلاح عبدالصبور مثلهما إلى العالم، في النهار، كما هو الشأن في القصيدة السابقة، وتتكرر فيها كلمة «أبحث» عشر مرات عدا المتضمنة منها مع واو العطف، فمرة يكون البحث في ملاءة المساء، ومرة في المقاهي والمطاعم، ثم في العطور القلقة، وفي الخطى إلى اللاشيء واللامكان، وفي معاطف الشتاء، وصيفا في الأذرع التي تكشف عن منابت الزغب، ومفارق الطرق، ومرايا علب المساء والمصاعد، وفي المساجد، والمتاجر، ومحطات القطار، والكتب على اختلاف ألوانها، وحدائق الأطفال، والمقابر، وإلى أي شيء يفضي به هذا البحث المضني؟ لقد كانت رحلته النهارية خائبة المسعى، ولم يبق إلا وقته الأثير في آخر الليل:

آوي إلى بيتي في الليل الأخير
انتظر انبثاقك البغتة كالحقيقة
(أيتها السفينة الوهمية المسار
ياوردة الصقيع
أيتها العاصفة المحكمة الإسار
خلف فصول الزمن الدوار)
حتى إذا طال انتظاري المرير
شربت كأس الخمر والدوار
كأنني أقبل الدموع في خدود الكأس
قطرة، فقطرة
كأنني ألتذ باليأس والانكسار

وعندئذ تنبثق الحقيقة، ويعاينها الشاعر عن قرب، ويدير معها حوارا، ولكن اللقاء يكون قصيراً، وقصيرا جدا:

وأورق اليقين،
أن مستحيلا قاطعا كالسيف
لقاؤنا،
إلا للمحة من طرف

«وتتردد هذه التجربة كثيرا في شعر صلاح عبدالصبور، أعني تجربة البحث عن الحقيقة خارج الكتب، والسياحة في الأماكن الجديدة، ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو مألوف ومتداول، ثم العودة في آخر المساء إلى هواجسه الليلية، ولكم أبحر في جوف الليل، كما تسكع على وجه النهار»(٢٥).

وربما كان السندباد هنا في بحثه الدائب عن الحقيقة خفيا حتى لايكاد يبين، وهذا صحيح، إذ لا نكاد نراه إلا من خلال الرحلات المضنية، وحتى كلمة الرحلة لا تجيء هنا إلا بمعناها.

وشيء من مثل هذه الرحلات الفكرية، يدور مع أصدقائه، ومع كبار الشعراء المصطفين، «بول إيلوار» في سؤاله عن الحرية، و«برتولد بريخت» الذي يسأل عن العدل، والإيطالي «دانتي أليجيري» في سؤاله عن الحب، ثم «المتنبي» والسؤال عن العزة، وأخيرا سؤال أبي العلاء المعري عن معنى الصدق، ونجد أن كل سؤال يلخص التجربة التي احتشد من أجلها كل من هؤلاء وكل من هؤلاء واجه المستحيل، وهي رحلات ضلعت بها قصيدة «فصول منتزعة» من نفس الديوان الخامس، وآثرنا العبور بها سريعا مخافة الإغراق في مواطن يظن أنها بعيدة عن السندباد، وبالتالي بعيدة عن البحث، وفيما أشرنا إليه في السياق يكفي.

ويجيء الديوان السادس والأخير للشاعر بعنوان «الإبحار في الذاكرة» وحضور السندباد هنا يبدأ من عنوان الديوان، والرحلة إلى الداخل، داخل الذاكرة، ليست جديدة على الشاعر، بل كانت مبثوثة في شعره السابق، ولكن الجديد هو التكثيف الشعري لمضمون الديوان كله في هذا السياق، وفي ماعدا العنوان، نلتقي بالسندباد في قصيدتين، أولاهما «الشعر والرماد»، والثانية قصيدة «الإبحار في الذاكرة».

تبدأ قصيدة «الشعر والرماد» بخطاب من الشاعر إلى شعره الذي عاد إليه، بعد أن غاب عنه، واصفا شعره بثلاث صفات، هي على التوالي: الشارد ـ الضائع ـ التائه، وثلاثتها من معجم السندباد، وفي كثير مما سبق ظهر ارتباط الشعر بالسندباد عند صلاح عبدالصبور:

ها أنت تعود إليّ،
أيا صوتي الشارد زمنا في صحراء الصمت الجرداء
يا ظلي الضائع في ليل الأقمار السوداء
يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء

وبعد أن سأل نفسه عدة أسئلة، وذكر عدة احتمالات لعودة الشعر إليه، عاد يسأل مرة ثانية عن رحلة الشعر المستقبلية، مستخدما كلمة «الرحلة» التي هي عماد التجربة السندبادية:

وأنا أسأل ثانية، يا شعري العائد
أين ستمضي رحلتنا في هذي الأيام الحلوة
فأنا أعلم أن الخمر تقود إلى النشوة
وأنا أعلم أن الشعر يقود إلى الصبوة

لكن الأيام تدق الأجراس

ومفكرتي - مثل نفير سفينة ملاحي الزمن الماضي

تدعوني أن أجمع حاجاتي . . . تذكاراتي

تدعوني كي أجمع أيامي المنفرطة يوما يوما

ألقيها في قاع حقائب سفري

أسفا، لن تكمل رحلتنا يا شعري

وسأمضي كي أضع خيامي في أرض أخرى

لا تذروني عنها ريح الزمن الهوجاء

هذا السؤال عن كنه الشعر في المستقبل في تصورنا له أحد احتمالين، أولهما ـ وهو ما نظنه ـ أن الشاعر يقطع الطريق على شعره ببناء خيامه في «مانيلا»، ذلك أن البقاء في هذه البلاد قد أوشك على نهايته، وأن الشاعر يعد عدته ويأخذ أهبته للعودة، فهو يأسف لشعره لأن رحلتهما في هذه البلاد لن تكتمل.

والاحتمال الثاني أن تكون هي رحلة الحياة كلها، وأن الشاعر بحسه المتنبيء قد استشعر دنو أجله، وربما كانت هذه هي آخر أشعاره على وجه الأرض، وقد تحققت نبوءته، فكان هذا الديوان آخر دواوينه قبيل وفاته، وإذا لم يكن هذا في وعي الشاعر فهو بالتأكيد في لاوعيه، واللاوعي هو المنبع الثري للشعر، وأحلى الشعر وأوقعه في النفس هو الذي يمتاح من هذا المعين الخصب.

ويرشح للتفسير الأول أن الشاعر تحدث عن عودته للقاهرة من مانيلا، وأنه سيلقى «الندمان» وسيسألونه عن الحكايات والتذكارات والهدايا، تماما كندامى السندباد التراثي، الذين كانوا يتحلقون حوله بعد كل رحلة من رحلاته، فيحكي لهم عن عجائب وغرائب الأسفار، ثم يوزع عليهم هداياه، وكان هذا دأبه مع الندامى في جميع رحلاته، ولكن التأويل الذي يحدث في تجربة عبدالصبور المعاصرة، أنه يعود بلا تذكارات، فيوظف السندباد في هذه الحملة توظيفا عكسيا لا طرديا، ولكنه يضع البديل المعاصر، فيعود من الرحلة ومعه حكمة «مانيلا» من ضحك وصفاء وجذل، والعشق والهيمان، ومعجزة الرقص الفرحان، وللأسف جاء هذا الدرس بعد فوات الأوان، فالشاعر كان في أخريات حياته، وقد اكتسب في سالف العمر من العادات والخوف ما تصلب معه جسمه، واحترقت ـ أو كادت ـ بهجة عمره:

في أيام . . في أيام

سوف أعانق قاهرتي، يلتئم الشمل مع الندمان

قد يسألني أحد منهم أن أفتح قلبي، أحكي لهمو

تذكاراتي من مانيلا

سأقول لهم:

لا تذكارات معي . . لا . . بل أعطتني مانيلا

شيئا من حكمة مانيلا

أعطتني أن الفم لم يخلق إلى للضحك الصافي الجذلان

أعطتني أن العينين

مرآتان يرى في عمقها العشاق ملامحهم

حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان

أعطتني أن الجسم البشري

لم يخلق إلا كي يعلن معجزته

في إيقاع الرقص الفرحان

درس عرفته روحي بعد فوات الأزمان

بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمة والحزن . . .

وأرخى ستر القلق الكابي في نافذة العينين

وتصلب جسمي في تابوت العادة والخوف

بعد أن احترقت ـ أو كادت ـ بهجة عمري

إذ رمت الأيام رماد حياتي في شعري

درس عرفته روحي بعد فوات الأزمان

والقصيدة الثانية ، هي «الإبحار في الذاكرة» وهي القصيدة التي أخذ منها الشاعر عنوان ديوانه الأخير، وإذا كان التصنيف الدال على اختلاف تحولات البنية يجعل القصيدة السابقة في جدلية الشاعر مع الشعر، فإن قصيدة «الإبحار في الذاكرة» تصنف في جدلية الشاعر مع الآخرين ، ومع أن القصيدة مكونة من ست حركات حسب تشكيل الشاعر، فإننا نؤثر هذه المرة أن نتحدث عنها جملة ، وهذا يقتضي إثباتها جملة ، تقول القصيدة :

أتأهب للميعاد ـ الرحلة ـ في آخر كل مساء

أتقرى أورادي ، أتزيى شاراتي

في أهداب الغيم أنشر أشرعتي

أتلقى في صفحتها نذر الريح ، نبوءات الأنباء

. . . .

البحارة يصطخبون . .

الملاحون . . الفئران . . التذكارات . . المحبوسون

في أوردة المركب يضطربون

وأخوض رماد الآفاق ،

إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء

يتكشف تحتي مرج الموج ، وتمضي بي الريح رخاء

. . . .

في آخر أعقاب الليل

تأتيني نذر الريح

تنقر في شاراتي الأمواج ـ العقبان

يتقاذف مرساتي صخب القيعان

يصعقني من خلف الدجن

صوت يتردد جياش الأصداء

«قدم قربانك للبحر الغضبان»

«قدم قربانك للبحر الغضبان»

«قدم قربان . . . »

. . . .

وحدي أمضي ،

يطوى تحتي حقل الموج ،

وقد ألقيت إلى البحر الغضبان

قربان البحارة والفئران

لا تبحر في ذاكرتك قط

لا تبحر في ذاكرتك قط

الإطار الزماني في سندباد عبدالصبور الشعري كأنه كتاب موقوت ، فهو يبدأ من : آخر كل مساء ـ يجن ليل البحر ـ حين يغـور نجم الشرق ـ إذ أجن الليل واستخفي الشجيـونا ـ الصبح يدرج في طفولتـه ، والليل يحبو حبو منهزم ـ في آخر المساء ، وهي بدايات بألفاظها من قصائد الشاعر التي وظف فيها السندباد .

ونهاية الإطـار الزماني في قصائد السنـدباد ، حددها الشـاعر بنص اللفـظ : في آخر أعقاب الليل ــ نثرت سهام الفجر ـ الصبح أشرق وجهه الخمري ـ وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم .

وهو استقراء يشهد لما أشرنا إليه سابقا، من أن لحظات الإبداع عند صلاح عبدالصبور هي هذه الأوقات، وهي لحظات اختيارية، وإلا فإن الشاعر من العارفين بأن الشعر مثل الحب قد يأتي بلا حسبان، وكلاهما قد يأتي بغير أوان، إذا استعرنا منه هذا التعبير.

وقد يقول قائل.. إن التزام الشاعر بالإطار الزماني، وخيبة المسعى في قصائده السندبادية، إنما يكشف عن جفاف خياله الشعري، فحتى لو كان ذلك صحيحا، فإنه يحاول في كل مرة أن يلحق بسندباده ملمحا جديدا، أو على الأقل، عنصرا أسطوريا جديدا، وهو هنا ما وضعه بين القوسين:

«قدم قربانك للبحر الغضبان»

«قدم قربانك للبحر الغضبان»

«قدم قربان...»

فالبحر الغضبان تجسيد لمظاهر الطبيعة، يدفع بالصورة لا إلى السندباد، ولكن إلى «بوسايدون» مطوق الأرض الذي تملكه الغضب على «أوديسيوس»، وتقديم القربان إليه تسليم بألوهيته، وهوكذلك على الحقيقة لا المجاز في الأساطير القديمة ومنها اليونانية، يقول ابن نسطور في «الأوديسا» مرحّبا بالغريبين.. «والآن، هيا، صلّ أيها الغريب للسيد بوسايدون، فهذا عيده الذي تصادف وقدمت فيه إلى هنا، وبعد أن تسكب السكائب وتصلي كما يجب، أعط صديقك أيضا كأس الخمر التي في حلاوة الشهد، حتى يستطيع أن يقدم سكيبة للخالدين، إذ أنه كما أعتقد يصلي لهم أيضا، لأن جميع البشر محتاجون إلى الآلهة..»[٢٦].

ونقرأ في صلاة أثينا إلى بوسايدون: «أصغ إلي يابوسايدون يا مطوق الأرض، ولا تتذمر من أن تجيب على صلاتنا بأن تخرج هذه الأعمال إلى حيز التنفيذ..... من أجل هذه الذبيحة المئوية المجيدة»[٢٧].

ثم صلاة أوديسيوس نفسه وهو يصلي للنهر قائلا:

«استمع إلي أيها الملك، كائنا من كنت، فهأنذا أقصدك كمن أتلهف إلى لقائه، ساعيا إلى النجاة من جوف البحر من وعيد بوسايدون، وإن الرجل الذي يأتيك ضالا لمحترم أيضا في عيون الآلهة الخالدين، كما أجيء إليك الآن، إلى مجراك وإلى ركبتيك، بعد أهوال عديدة ومشاق كثيرة، هيا، اعطف علي، أيها الملك، فهأنذا أعلن أنني أتضرع إليك»[٢٨].

البحر الغاضب عنصر أسطوري، وتقديم القرابين إليه عنصر أسطوري آخر، كما أن التكرار ملمح أسطوري ثالث، والشاعر في تكراره هنا يصيب هدفه، ومع ذلك فالتكرار في السطر الثالث يقتطع الجملة، تجسيدا لانقطاع الأنفاس، والجميل في هذا التركيب المتوتر أن هذا الاقتطاع لا يخل بالوزن ولا يخل بالقافية التي اعتمدها الشاعر محبسا لابتهالاته.

والمفارق في تجربة الشاعر عن الشكل الأسطوري الذي أثبتناه، وأيضا عن الشكل الأسطوري في السندباد - أن الشاعر تقرب إلى إله البحر، لا بالصلاة، ولا بالسكائب، ولا بالذبائح المئوية المجيدة، ولا بالضراعة، ولكن بشيء غير متوقع نهائيا، لقد تقرب إلى إله البحر بالبحارة الذين معه، مفارقا كل ماعرف في تراث الرحالة، فيخرج الشاعر بهذه القربى عن أي بعد أسطوري سواء كان لسندباد أو لأوديسيوس، وينعطف

بحدة إلى تجربته المعاصرة، إذ البحارة كما يراهم الشاعر، سبب البلاء، وهم متعادلون في الميزان مع الفئران تماما بتمام.

وهذه الانعطافة الحادة والنقلة القاسية من المسار الأسطوري إلى الواقع المعاصر، هي نفسها جدلية الشاعر مع الآخرين، وكأن الشاعر قد ضحى في هذه الجدلية بأي نوع من التواصل أو التعاطف مع الآخرين، وكأنه بهذا أيضا قد نفض يديه، وقرر أن يحتفظ لنفسه بوحدته ملاذا وملجأ.

ولعل هذا القرار القاسي هو الذي حدا بالشاعر في الحركة السادسة والأخيرة من القصيدة، أن يحدث التفاتا ينهي به قصيدته، فبعد أن كان طوال القصيدة يصطنع أسلوب الحديث بضمير المتكلم، نراه في الخاتمة يعتمد أسلوب الخطاب، حتى ولو كان المخاطب هو الشاعر نفسه.

وكما أنهى الشاعر قصيدته السابقة بهذا الالتفات، كرر هذه النهاية في القصيدة التي تليها، وعنوانها «تكرارية»، وهي أثارة باقية من المرحلة الوجودية في الستينات، فالتكرار والسأم مركز التجربة، وهما من عصب التجربة السائدة في الوجودية، وهو - أي الشاعر - ينحو باللائمة على المدينة المعاصرة، لأن هذه المدينة لا تثور على التكرار المكرور، على الرغم من أن بعض المدن تجاهد في ثورتها أن تتشبه بالمدينة الحلم، تاريخية كانت، أو أثرية، أو يوتوبيا من صناعة الخيال، والشاعر طوال هذه القصيدة يعتمد أسلوب الحديث عن الغائب، ولكنه ينهي القصيدة بجملتين - كالقصيدة السابقة - مصطنعا فيهما أسلوب الخطاب، والخطاب أيضا كما هو في القصيدة التي سبقت، موجه إلى الشاعر نفسه:

لا تبحر عكس الأقدار

واسقط مختارا في التكرار

ولم ينته السندباد بعد، ففي هذا الديوان قصيدة بعنوان «شذرات من حكاية متكررة وحزينة» مكونة من مقاطع مرقمة وصلت أربعة عشر مقطعا، وفي المقطع السابع منها يوالي الشاعر بحثه الدائب عن الحقيقة، وكالعادة لا تعود عليه الجهود المضنية ببارقة أمل، ومع ذلك تشرق عليه الحقيقة بغتة كإشراقها على «بوذا» تحت الشجرة بعد أن يئس من العصور عليها، دون بشير، في لحظة تجلٍّ أشبه بالفتح الصوفي:

وكنت أخوض صحارى سنيني

ثقيل الخطى، مكفهر الجبين،

وتأتينني بغتة، كالجنون

فلا أنت موصوفة في كتاب انتظاري

ولا أنت واردة في مجازات حلمي،

في غفوتي أو نهاري

ولا تتنبأ لي الطير باسمك، رغم استماعي إليها طويلا...

ولا كشفت لي السحائب رسمك، رغم تملي منها طويلا

(تظل الطوالع خرساء، حتى يفاجئك الوجد، وحدك
حين تئوب إلى ملل الليل مستوحشا أو عليلا
فلا أنت أعددت مائدة السكر، لا أنت أرسلت في طلب
الندماء، لقد جاءت الريح، جاءت وهزتك،
حتى تساقط عنك الغصون، تفتحت عريان، مستوحدا ونحيلا)
وتستقبل الصبح، حملت حملا ثقيلا
«سنقرئك، فلا تنسى»

يحضر السندباد هنا عبر الرحلة، وقاموسه: من خوض الصحارى، وتنبؤات الطير، وكشف السحائب، الطوالع، طلب الندماء، ومجيء الريح، يحضر السندباد بهذه العناصر، ليعاود حمل ما عوده الشاعر من مؤونة البحث عن المعرفة أو الحقيقة، ويتوجه الخطاب في الحركة الأولى من الأبيات إلى المرموز لها بضمير المفردة، وأقرب التصورات إلى الأفهام أنها الحقيقة، مع احتمال الرمز لتعدد الوجوه، وفي الحركة الثانية يتوجه الشاعر بالخطاب إلى الشخص الذي انتزعه من نفسه، وفيه تهبط عليه المعرفة المنشودة هبوط الوحي، ويسوّر الشاعر لحظة الكشف الروحي هذه بسياج ـ القوس ـ وكأنها مما يجب صيانته، فهي من المضنون به على غير أهله، وبعد الفراغ من لحظة التجلي تأتي الحركة الثالثة في سطر شعري واحد «وتستقبل الصبح، حملت حملا ثقيلا»، وهي حركة متساوقة مع تجاربه السابقة، حيث يحدها بالصباح، ولكن الحمل الثقيل يذكرني ـ لا أدري لماذا ـ بالآية الكريمة «إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان...» [من الآية ٧٢ سورة الأحزاب]، ثم يختم المقطع بالآية الكريمة «سنقرئك فلا تنسى»، وهو ختام يشي بأن ما حدث في الحركة السابقة كان وحيا، ووحيا مقدسا، تقوم على حفظه والعناية به القوة العظمى، وبذلك يوحد صلاح عبدالصبور بين الشاعر والنبي، وبين الشعر والرسالة.

إن عرضا كالذي قدمناه لمضامين السندباد في الديوان الأخير يكشف أن ماحمّله عبدالصبور للسندباد من قضايا لم يكن فيه جديد، وأن التشكيل الذي ابتناه الشاعر وعاء لقضاياه ليس فيه جديد أيضا، فهل يا ترى كان معين الشعر قد نضب أو جف؟

هذا السؤال نفسه ورد في حوار طلعت شاهين مع البياتي حول صلاح عبدالصبور:

ـ «أذكر في السنوات الأخيرة أنني التقيت بالراحل صلاح عبدالصبور، بعد عودته من مهرجان المتنبي الذي عقد في بغداد، وكان وقتها يعمل مستشارا بسفارة مصر بالهند، فسألته عن آخر أشعاره، فقال: يبدو أن الشعر قد بات يستعصي عليّ، فهل قوله هذا كان يعني في ذلك الوقت (لاحظ أنه وقت إبداع قصائد الديوان) توقفه عن الكتابة الشعرية، أي نضوب شعر صلاح عبدالصبور؟.

ـ كان فعلا في مهرجان المتنبي يشعر بقلق شديد، وإن لم يفصح عن ذلك، وباح لي ببعض هذه التوجسات، وكان يشعر بعامل الزمن، وكان كمن هو في سباق مع الزمن، أو مع شيء ما لم أتبينه في ذلك الوقت». (٢٩)

وفي دراسة نقدية لهذا الديوان جاءت هذه العبارة: «لا يضيف الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة، ولا يعني هذا أن الشاعر يكرر نفسه، بقدر ما يعني أن رؤيته قد اكتملت وأضحت محددة القوام»[٣٠]. ونحن نقرُّ الجملة الأولى من هذه العبارة، لأنها تتفق مع نتائج تحليلاتنا لسندباد هذا الديوان، ونعتبر الجملة الثانية من العبارة لا محل لها، قيلت تحت أي حساب، قد يكون اعتذارا، وقد يكون تغطية أو تلطفا في المأخذ، فنحن لا نفهم من اكتمال الرؤية إلا التوقف عن الإضافة، وهذا يستتبع اجترار الماضي، وفي ذلك ما فيه من التكرار، ولا يغيب عن الأذهان أن التوقف يعني التخلف، والدراسة المشار إليها تدرك ذلك جيدا، فقد جاء فيها بعد ذلك ما يؤكد هذا، تقول الدراسة: «يتخلى صلاح عبدالصبور في آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله التعبيرية التي أتقنها في دواوينه السابقة، مكتفيا بعدد محدود منها... على أن كثيرا من الوسائل التي تخلى عنها تمثل في نظري أنضج وسائله التي عركها وطوعها لرؤيته، ويكفي أن نعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالقناع.... وفيما أرى فإن ديوان الإبحار في الذاكرة هو أكثر دواوين الشاعر غنائية، وأكثرها التصاقا بذاته»[٣١].

ونعتقد أن في هذا قدرا كافيا يشهد لما انتهينا إليه في دراسة سندباد «الإبحار في الذاكرة»، ولكن.. هل انتهى السندباد في حياة الشاعر بانتهاء دواوينه الستة؟.

المرفأ الأخير..

إذا كان صلاح عبدالصبور أول مكتشف للسندباد في شعرنا المعاصر، فقد أنهى حياته بقصيدة عن السندباد وعنوانها «عند أوغل السندباد وعاد»، ونشرت لأول مرة في مجلة «العربي» الكويتية، أكتوبر١٩٧٩، ولعل الشاعر كان يحس أنها الوقفة الأخيرة، فعالج من خلالها قضية الزمان، والزمان في معاناته أقسى بكثير من معاناة المكان، والزمان لصعوبته لا يستطيع الإنسان معالجته بعيدا عن المكان، لأن الزمان متلبس بالمكان في الحياة، والعزل بينهما يبدو مستحيلا، أو كالمستحيل، وهذا ما سوف يبدو من خلال تحليل القصيدة.

في بداية القصيدة أحس الشاعر أنه قد بلغ تمامه، وأن سندباده قد أتم الدورة، مادام كل شيء قد تجلى له وتكشف، فليس بعد التمام إلا النهاية، وهي الحتمية المفروضة التي لا فكاك منها، وبمنطق القهر في الحتمية تتحطم الأسلحة التي يبتكرها الكائن الحي للتغلب على العقبات والصعاب التي تواجهه في صراعه الوجودي، فالرحيل كان يقضي على الملل والرتابة عادةً، تحوّل هو نفسه إلى ملل ورتابة، أي أن الدواء الذي كان يحارب المرض، تحول إلى شيء من طبيعة المرض، فأصبح داء بعدما كان معدا للقضاء على الداء، ومادام الأمر كذلك فلابد أن تكون هذه هي المحطة الأخيرة التي لابد فيها من الاستسلام شئنا أم أبينا، ولما أدرك السندباد/ الشاعر ذلك بدأ يستعد ويأخذ أهبته ليوم المعاد، ويوم المعاد في منظور المكان يعني العودة، ولكنه في سياق الزمان ـ ولا سيما المفهوم الديني ـ يعني العودة من الموت، والقضية التي يعالجها السندباد أساسا هي قضية الزمن، أي أنه في وقفة أخيرة، في مواجهة الموت، وهذا ماقالته الحركة الأولى من القصيدة:

. . . كل شيء تجلى له وتكشف . . .

كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتما،

ثبت السندباد مجاديفه، وأدار الشراع عن الريح

واستعد ليوم المعاد

وأمام لحظات الكشف والاستبصار يمر على الغارق فيها شريط الزمان، في وحداته المتقابلة، والمتعاقبة، والمتغايرة، والمتكاملة، هي الفصول الأربعة بمسمى، وهي الليل والنهار بمسمى آخر، يمر الشريط في لحظة قاطبة، تترك كثافتها وحدات الزمن عارية من أية تفصيلات للأحداث، وخالية من أية عواطف مصاحبة، لأن الشاعر يضع الأساس الموجز كنواة تتبرعم في تفصيلات تنهض بها المراحل القادمة في القصيدة، وإذا كانت الفصول أربعة، والليل والنهار اثنين، فسوف نجد التفصيلات فيما بعد، تتناول صباحين، كما تتناول مساءين، دون أن يعني هذا أنه داخل في وعي الشاعر أو غير داخل وهو يصمم تشكيل عمله الفني:

في فصول الرحيل الطويل

عرف السندباد الصباحات

عرف السندباد الأماسي

ولنا أن نلاحظ سيطرة الفعل الماضي على الحركتين الأوليين من القصيدة سيطرة تامة، فالمعاني التي أبرزتها لحظة الكشف ليست مما ترتاح لها النفس، فلا تستسيغها بسهولة، وكذلك الشأن في المعاني التي وردت في الموجز.

والحركة الثالثة من القصيدة هي أول التفصيلات، استحضر فيها الشاعر أو السندباد أحد الصباحات الجميلة التي تأتلق فيها الحياة، ويختار الشاعر أكبر ظاهرتين تبديان للكائن الحي، الأولى ظاهرة أرضية، وهي البحر، والبحر متناه في الكبر، فهو بطبيعته مجلي للألق الكوني، ومناط لأحلام اليقظة، إلا أن النشوة تلقي بسحرها على مظاهر الكون، فنجد البحر يتسع ويصبح كونا من الطيب واليشب، ويبدأ الشاعر بالبحر لأنه كما قلنا أكبر ظاهرة كونية على الأرض، ومن جهة أخرى لعلاقته الحميمة بالسندباد، فهو سندباد بحري.

والظاهرة الكونية الثانية هي الشمس، والشمس علوي، وحركتها تبدأ متجهة إلى الأسفل، من خلال أشعتها تتدلى سلاسلها الذهبية، وفي طريقها يحدث أول عناق كوني، بين أشعتها والغيم، والغيم هوائي، فتبلل قبلة العناق حافة الشمس ـ لاحظ اندماج النقيضين: الماء والنار ـ والندى أرضي سفل متناه في الصغر ومكثف للوجود، ويفجر هذا الالتحام أحد أسرار الشمس فيعكس ألوان الطيف السبعة، وانبثاق الألوان الشمسية فعل يحرض البحر على الدخول مع الشمس في مباراة، فيعود للمشهد من جديد، ليخرج ألوانه ويمزج ألوانه، ألوان صاعدة من السفل في مقابل الألوان الهابطة من العلو، وفي هذا العرس الكوني المأتلق وصلا وعشقا، يبذل البحر من ذات نفسه، حتى يلتحم الجميع، ويصبح الكون جسدا واحدا «حتى تحل العرى ويذوب الوجوم»، لعله وجوم العروسين الذي يعتريهما قبل الاتحاد، ثم يعقب البحر تعبيرا عن النشوة

بإرسال موجات متلاحقة تغطي سطحه بلآلىء الـرغوة الزبدية ، كما يفعل المخرج السينمائي في التعبير عن مثل هذه اللحظـة عادة ، لقد بـدأت اللوحـة بالبحر، ثـم الشمس ، ثم البحـر من جـديد ، لخصوصيـة البحر في علاقته بالسندباد :

كان بعض الصباحات يتسع البحر فيه ،
ويصبح كونا من الطيب واليشب ، والشمس
مجمرة تتدلى سلاسلها الذهبية ، ثم
يعانقها الغيم ، تبتل حافتها بالندى ،
كاشفا سر ألوانها السبعة المستكنة فيها
يخرج البحر ألوانه
يمزج البحر ألوانه
يتبارى مع الشمس وصلا وعشقا ، ويبذل
حتى تحل العرى ، ويذوب الوجوم
زبرجدة يصبح البحر ، ينفث لؤلؤه
الزبدي ،

وهنا يحدث التفـات فيزج الشاعر بـالسندباد في المشهـد بصيغة الخطاب ، والخطاب حضـور قوي ، فلابد أن يكون هذا الفرح الكوني من أجل السندباد ، وبالعدوى ينتشي هو الآخر ، ويمتلىء فرحا وحياة ، كما تمتلىء حبة ـ متناه في الصغر يجمـع في تكوينه كل مقومات الحياة ـ بـالرحيق ، وتشترك هي الأخرى في البذل والعطاء ، فتمثل للنزع والنسم ، ويتحول صدر السنـدباد في الحفل الكوني الزاهر إلى قيثارة للعزف والغناء :

. . . . ، ويملؤك الفرح ياسندباد ، كما
امتلأت حبة بالرحيق ، وتمثل للنزع والنسم
صدرك قيثارة تتناوب فيها أصابعها الخشنات
الرقيقات . . . .

ثم يحدث التفات آخر باستخدام ضمير الغائب ـ كما كان الشأن في الحركتين الأوليين من القصيدة ـ حيث ينتشي السندباد ، لأنـه عاش وعاين معجزة استعادة الـزمن ، ولا يقدر على استعادة الزمن إلا خيـال الشاعر ، ومادام الشـاعر يتمتع بكـامل قواه السحريـة في الإبهار ، فهو يتمتع بمقـدرة أخرى على الانتقاء والاختيـار من شريط الـزمن ، فينفي بهذه الملكـة ما يشـاء ، ويثبت ما يشـاء ، ويعمل على تثبيت لحظـة السعادة ، ولـذلك يواصل مسيرته الرأسية في الزمن ، ويبحر في التاريخ ، حتى يوقف مرساة سفينه عند الزمان القديم :

ينتشي السندباد بمرأى* الزمان يعود
إليه، وينفي ويثبت فيما حوت عينه من رؤى،
وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن أو أسى مستعاد
ويبحر في عرقه ودماه، ويرسى بشط
الزمان القديم

ونلاحظ أن الحركة الثالثة مبتناة على الفعل المضارع، فقد ورد فيها عشرون مضارعا، يعمل الشاعر من خلالها على تثبيت لحظة السعادة، فالمضارع حضور، تتداخل مع الأفعال المضارعة ثلاثة أفعال ماضية، تنصبّ على التأمل فيما حوت عيناه من أخلاط الحوادث، وهي لحظة تخضع للنفي والإثبات.

وفى الحركة الرابعة من القصيدة يجيء تفريع أول على الصباح الأول، هذا الصباح الذي ساعد على استعادة الزمن، وفي هذا التفريع يجد السندباد نفسه أمام فترة الطفولة، بكل بهجتها وبراءتها وطهارتها ونقائها، وربما كانت الطفولة أسعد المراحل التي يمر بها الإنسان، ومن ثم بنيت هذه المرحلة على الفعل المضارع، عشرة أفعال لا يشاركها أي فعل آخر، إنها صورة تعكس الصفاء المطلق لهذه المرحلة.

ومعها يبالغ المكان في إظهار عبقريته، فتعود الحقول حقولا، على حد تعبير الشاعر، وكأنها في غير تلك اللحظة لم تكن حقولا حقيقية، ومع الطفولة تتألق حقيقتها، ويتسلط الفعل المضارع «يمتد» مرتين، الأولى على الغدير، الذي يتمدد ـ لاحظ الفعل نفسه مع البحر في الحركة الثالثة ـ ويصل تمدد الغدير حداً خياليا، حتى «تتأرجح في جانبيه الحقول»، وفي هذا من التداخل ما يخرج المشهد عن واقعه إلى التوحد والامتزاج، والفعل نفسه يتكرر ثانية مع السكينة التي تقوم بدورها في بناء الصورة، فتنتشر فوق الغدير، كل ذلك كان في السفل، على الأرض، وتصعد حركة الخيال، فتعود بالنجوم من العلو، وتنثرها فوق ملاءة السكينة التي تمددت فوق الغدير، والمشهد كله يتعاون في خلق «أرخبيل» يطوّف بين جزائره السندباد:

وتعود إلى السندباد طفولته، وتعود الحقول
حقولا، ويعود الغدير ليمتد كي تتأرجح في
جانبيه الحقول
وتعود السكينة كي تتمدد فوق الغدير
وتعود نجوم المساء
لكي تتناثر فوق ملاءتها أرخبيلا
يطوف بين جزائره السندباد
زمنا مستعاد

* في النص المنشور جاءت العبارة «ينتشى السندباد وبمرأى الزمان يعود إليه» وهو خلل موسيقي ولغوي في هذا السياق.

ولا ننسى أننا في زمن الاستعادة، ولذلك يجيء الفعل «يعود» خمس مرات، مع كل مظهر، متساوقا في هذا مع عودة الزمن.

والتفريع الثاني على الصباح الأول يجيء في الحركة الخامسة، يتولد من طفل السندباد، الذي أغراه امتداد مظاهر الطبيعة بالعدو، فيكرر الشاعر الفعل المضارع «يعدو» خمس مرات في سطر شعري واحد (بمفهوم د. عزالدين إسماعيل في المصطلح)، والعدو أظهر أشكال التعبير عن السعادة لدى الطفل، ومع أن عدو الطفل يكون أفقيا، أي مرتبطا بالمكان، وهو كذلك بإيحاء امتداد المكان السابق على العدو، فإن الشاعر انعطف بحدة، وجعل العدو رأسيا، بالتوجه به إلى الزمن، فقد انتهى عدو الطفل للخروج به من زمن الطفولة والدخول به في زمان الصبا، مرحلة زمنية أخرى.

في هذه المرحلة يبدأ الشعور بالزمن، فبعد ثمانية أفعال مضارعة معظمها مع بقايا الطفولة، يبدأ الفعل الماضي بثلاثة أفعال تامة، واثنين ناقصين، لأن الشعور المصاحب ليس سارا، فهو خيانة الوقت، وتسربه فوق الرمال، ووشك الوقوع في قفر الحياة، والسقوط في مهوى الحزن، لولا البحر والرياح.

وصبيُّ السندباد تنبه لعنصر الزمن المتسرب، وبما في الصبي من تطلع وتشوف ونهوض، تغلب على الكآبة التي كاد يسقط فيها السندباد بركوب البحر، ومعانقة الرياح، وبهذا الاكتشاف، تحول الفعل من أقصى الماضي، الذي يريد الشاعر إقصاءه، إلى الحاضر والمستقبل معا، باستخدام فعل الأمر، الذي توالى خمس مرات، يحث فيها نفسه على التوغل في الإبحار، وافتراع خيمة الأفق، والدخول في المجهول، الذي عبر عنه الشاعر بالنقط «وادخل. . . .»، وترشف الندى، والارتعاد نشوة، والتحول إلى عمود من الفرح والنار.

ويبدو أن هذه العزيمة القاهرة الملحة آتت أكلها، فحدثت النشوة، وانتقل التعبير إلى صيغة الفعل المضارع، فعمود الفرح والنار ينفض الجدران، ويتلهب في عمقها، ثم يهوي كبرق، ولأن البرق لم يستمر تحوّل الفعل إلى المضي «خبا» و«تقضّى زمان الصبا»، في حسرة لا يود السندباد بقاءها، ومن هنا نرى أن زمن الصبا مرحلة يختلط فيها الفرح بالأسى الشفيف:

ويعدو. . . . . . ويعدو
(يضحك السندباد لصورته وهو يعدو)
وتصلصل في قلبه الطفل أجراسه الذهبية،
يعدو. . . . . . ويعدو
ويعود إليه صباه رغيفا، ونهدين
كانا يميلان في صوره*، يلثمان معا بين خاصرتيه،
لقد خانك الوقت ياسندباد، تسرب فوق رمال
حياتك، لولا فم البحر، أسنانه الزبدية،
لولا عناق الرياح وأنفاسها في وتينك كانت
حياتك مقفرة كشتاء الصحارى، وملساء

* يبدو أن الصواب هو «صورة».

مثل صخور الشواطىء، كنت قضيت من
الوجد والحزن. أوغل إذن سندباد، افترع
خيمة الأفق، وادخل . . . .
. . . .
ترشّف نداها البليل، ارتعد نشوة،
وتحوّل عمودا من الفرح والنار، ينفض* جدرانها،
يتلهب في عمقها، ثم يهوى كبرق أضاء، كبرق
خبا
وتقضّى زمان الصبا

لقد تركت نهايات الصباح الأول بذور الشعور بأننا مقبلون على ما هو أصعب، وهذا ما نجده في الحركة السادسة من القصيدة، وفيها ننتقل إلى الصباح الثاني، وهو صباح ضد، تتعطل فيه مواهب المكان، فالبحر الذي رأيناه يتسع في الصباح الأول نجده هنا ينكمش ويغدو أديما من الجلد لا يكشف عما فيه من إمكانات ولا ينتفع بمرآه، وتسود الصفات الكئيبة: من السواد، والتغضن، واللزوجة، والرياح هي الأخرى تتوقف، والرياح أهم أسلحة السندباد في الإبحار، وتفوح روائح الموت، فالبحر لحد وخضرة مطفأة، والمجاديف تجهش وتئن وتعول، والشموس تتمزق في جهات السماء.

إنه مشهد ممعن في القتامة، وكان حقه أن يبنى على الفعل الماضي لا المضارع، ولكن.. شاء الشاعر صلاح عبدالصبور أن يعتمد فيه الفعل المضارع، أربعة أفعال مضارعة، ليس معها إلا ماض واحد ناقص في أول المشهد، مع كثير من الصفات الأسماء وهي أكثر ديمومة من المضارع، لأن الأفعال متحولة بطبيعتها، فهل كان الشاعر يعمل على تثبيت اللحظة الفاجعة على غير المعهود في الشعر العظيم؟ أو أن ذلك يرجع إلى فلسفة صلاح عبدالصبور في الحزن الذي صاحبه منذ البداية، وبسبب من الحزن عيَّره يومئذ أساطين الفكر الشيوعي، واضطر إلى الدفاع عن حزنه ضمن كتابه عن تجربته الشعرية؟ والإجابة عن التساؤل قد تجر إلى مناقشة ما يخرج بالبحث عن مداره المرسوم، تقول الحركة السادسة:

كان بعض الصباحات ينكمش البحر فيه،
ويغدو أديما من الجلد، أسود مغضوضنا
لزجا بالطحالب والسمك الميت والزيت، تلهث
نحو الأديم شفاه المياه مشققة عطشا للرياح
. . . . أهذا هو البحر؟
لحد من الماء، واد من الخضرة المطفأة
. . . . أهذا هو البحر؟

* في النص جاء التعبير «وينتفض» وهو لا يصح موسيقيا ولا معنى، واضح أن هناك بعض الأخطاء المطبعية.

موت تئن به جهشات المجاديف معولة ، والشموس
ممزقة في جهات السماء

وإلى هنا ينتهي حديث الشاعر عن الصباحات التي ذكر منها صباحين ، أحدهما بهيج ، والآخر كئيب ، وبقي لنا معه الأماسي .

وفي الأماسي وضعت الحركة السابعة من القصيدة تكثيفا صغيرا ، يحدد مسار الذهن والخيال في مشهدين : مشهد من الأماسي المبهجة ، وآخر للأماسي المقبضة ، وهو مدخل للمشهدين ليس له نظير في صورتي الصباح ، وكأنه لبنة في البناء ليس لها مقابل يُحدث قدرا من الهارمون الجمالي ، يقول المدخل :

كان بعض الأماسي غطاء جميلا كجسم امرأة
كان بعض الأماسي غطاء ثقيلا كقبر

ويبدأ مشهد المساء البهيج بعبارات خالية من الأفعال ، وإنما هي صفات وأسماء ومصادر ، وهذا تكوين يفوق الأفعال المضارعة في تثبيت لحظة السعادة ، وبعد هذه العبارات يزج الشاعر بالسندباد مصحوبا بثلاثة من الفعل المضارع ، لأن الصورة البهيجة تغريه بالحركة والإبحار:

كان بعض الأماسي ثوبا شفيفا ، ذيول
الطواويس ، نثر النوافير ، أعراف خيل
الرياح العراب
يمتطي السندباد الظلام المنقط بالضوء ،
يبحر نحو مياه السماوات ، وحدك تمضي

وهنا ، قبل أن يكتمل البيت يقوم الشاعر بالتفات بلاغي ، ينتقل فيه من الحديث عن السندباد بضمير الغائب إلى الخطاب ، يتساوق هذا الالتفات مع اكتشاف مفاجيء أن السندباد يبحر وحده ، في جدلية الشاعر مع الآخرين الذين دأبو في سندباداته على التخلف ، لذلك تحول الفعل من المضارع إلى الماضي :

وحدك تمضي
أيا سندباد ، وقد ثمل الندماء وأغفوا ،
ونامت أيادي رجالك فوق المجاديف ، لا
شاهد لارتفاع البراقع إلا عيونك ،
جزت طباق الهواء الثمان الكثيفة . . . .
بحر وسبع سموات ، وأصبحت* معنى
تحوّم فيه المعاني . . . . . .
وجدت . . . . . فقدت . . . . . وجدت

* الخلل هنا واضح ناتج عن خلل مطبعي ولنا في تصويبه صورتان ، الأولى هي «بحر وسبع سماوات» وفي سطر جديد تأتي البقية : «وأصبحت معنى . . . إلخ» يرشح لهذا التصويب أنه يجيء تفصيلا لما في البيت السابق عليه «طباق الهواء الثمان» وهي السماوات السبع + البحر. والصورة الثانية هي «بحر وسبع السماوات ، أصبحت معنى» فينضبط الوزن ولا خلل في المعنى .

ورأيت الذي قد سمعت

وسمعت الذي قد رأيت

ونلاحظ أن السندباد بفعل استجابته للنشوة الكونية، وبما يتمتع به من سعة الحيلة والتصميم على المخاطرة، قبل التحدي والمجازفة وحيدا، فمضى في طريقه لا يلوي على شيء حتى اجتاز الطباق الثماني، وقد جعل الشاعر البحر سماء هي السماء الثامنة - كما صوبناه في الهامش - ولكنه سماء على الأرض، من قبيل ما يوحّد به الشاعر بين مظاهر الكون، فتحولت طبيعة السندباد هي الأخرى، واتسعت لاحتواء جميع الكائنات في صورة تذكرنا برؤية ابن عربي [محيي الدين بن عربي (٥٦٠-٦٣٨هـ=١١٦٤-١٢٤٠م)] الذي يرى الكون كله في داخله، ولعلنا نذكر أبياته في هذا السياق، ضمن ديوانه «ترجمان الأشواق»، والتي يقول فيها:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة — فمرعى لغزلان ودير لرهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائف — وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنّى توجهت — ركائبه، فالحب ديني وإيماني

وقد أدت لحظة التوحد بالكون في أبيات صلاح عبدالصبور السابقة إلى مجيء ثلاثة أفعال متتالية، لا يتخللها حتى حرف العطف، وكتبها الشاعر متباعدة:

وجدت.... فقدت.... وجدت، وهي من المعجم الصوفي، وفيها إشارات إلى معارف صوفية.

والمساء الثاني يجيء مع الحركة الثامنة والأخيرة من القصيدة، متلبسا بتسعة أفعال، سبعة منها صريحة في مضيها، واثنان متحولان من المضارعة إلى المضي بدخول «لم» عليها، وهنا يتسق الشاعر في تعبيره عن رؤيته القاتمة في المشهد الكئيب، فالظلام مخيم، والريح ساكنة، والسماء مبلدة فلا نجم ولا قمر، والسندباد في هذه الصورة لا يهتدي، وإذا أراد الحركة لا يستطيع لسكون الرياح، ومثل هذه الصورة نجدها كثيرا في رحلات السندباد التراثي، وكان يتغلب عليها بما وهب من حمية ووقدة أيام شبابه، ولكن يبدو أن هذه هي المرحلة الأخيرة.

وقد حدث دخول السندباد في المشهد عبر صيغة الخطاب - وما تبعته عيونك - فتوقف السندباد مبهوتا مستسلما، مثقلا بالهموم حتى الانكسار والتحلل، وكانت الأفعال ماضية حتى هذه اللحظة:

كان بعض الأماسي ثوبا صفيقا من الزيت

والقار، *الريح ساكنة كالزجاج، على وجهها

البارد المستطيل تخثرت الظلمات كدم.....

أخلفت وعدها السحب، لم تتفتح

حدائقها عن زهور النجميات، لم يرد البدر

آباره في حقول السحاب، وما تبعته عيونك

* نقترح إضافة واو العطف قبل «الريح» للخروج من الضرورة القبيحة التي هي قطع همزة الوصل في «الريح» والتي تقتضيها الموسيقى.

وهو يرطب خديه في زرقة الماء أو خضرة

العشب، نفسك مثقلة بالهموم، أناخ

عليك المساء وأثقل حتى انكسرت شجى

وانحللت هباء

ونظرا لأن اللحظة الكريهة طالت وحدث معها الانكسار والتحلل فقد جاء الفعل المضارع بعد ذلك مباشرة في مفتتح العبارة التي ينهي بها الشاعر القصيدة:

ويثقل نفسك ما حملت من رؤى

وما احتملت من ظلال البلاد

وما احتملت من شجى كامن، أو أسى مستعاد

هذه العبارة التي انتهت بها القصيدة هي عبارة مستعادة بنصها من الصباح الأول، وكانت مقترنة ساعتها بفعلي «ينفي ويثبت» أي أن ما رآه السندباد وما احتمله كان خاضعا للسيطرة التامة، فالسندباد كان في تمام عافيته، ولكن العبارة في النهاية، اقترنت بالفعل المضارع، «يثقل» تعبيرا عن الهزيمة والانكسار في الشكل الأخير والنهائي، والذي استوحاه الشاعر مما عرا السندباد التراثي بعد رحلته السابعة والأخيرة، وكأن الشاعر صلاح عبدالصبور قال للشعر.. وداعا.. كما قال السندباد للبحر.. الوداع..!.

الهوامش والتعليقات

(١) انظر فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط الأولى ١٩٨٠، ص١٦، ١٧ وما أشار إليه من مصادر.

(٢) انظر، د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٢٣ وما أشار إليه.

(٣) انظر، د. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط الثانية ١٩٧٩، ص ٦٥، ٦٦. وانظر معه كتاب أرسطو: فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة ١٩٥٣، ص متعددة: ١٣، ٢١، ٢٤، ٢٨، ٦٥.

(٤) فريدرش فون دي لاين: الحكاية الخرافية، ص١٣٨، عن د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، السابق، ص٢٣.

(٥) د. أحمد كمال زكي: الأساطير. . . . السابق، ص٦٦.

(٦) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر ط الثالثة ١٩٧١، ص١٦.

(٧) د. سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩، ص١٧٦.

(٨) انظر، د. حسين فوزي: حديث السندباد القديم، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣، ص٣١٤-٣١٧، وقد أغنتنا هذه الإشارة عن إثبات وجوه التلاقي بالتفصيل، كنا أعددناها بهذا الصدد.

(٩) انظر، د. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، مصر، ط الأولى ١٩٨٦، ص٣٢، وانظر، د. حسين فوزي: حديث السندباد القديم، السابق، ص٣٣٦ وما بعدها.

(١٠) صدر المجلد الأول من «ألف ليلة وليلة» في باريس عام ١٧٠٤ ترجمة أنطوان جالات في اثنى عشر جزءا وصدر الأخير عام ١٧١٧، انظر د. علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، دار المعارف، مصر، ط الأولى ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م ص٣٧، ٣٨، وننبه إلى أن كتابات د. علي عشري أغنتنا عن كثير مما يمكن قوله في هذا المجال، كما أن كتابه «الرحلة الثامنة للسندباد» يمثل في تصورنا محورية السندباد لشعراء الأمة.

(١١) انظر، س. موريه: الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ص٣٢٦، ٣٢٧.

(١٢) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ـ مصر، ط الثانية، ص٢٨١، وهو الذي نبه إلى تأثر صلاح عبدالصبور بنشيد الإنشاد في قصيدتيه المشار إليهما.

(١٣) انظر، د. شكري عياد: صلاح عبدالصبور وأصوات العصر، مجلة «فصول» الشاعر والكلمة، م الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، ص٢٥، ٢٦.

(١٤) أوديسة هوميروس، ترجمة أمين سلامة، ط الثانية ١٩٧٧-١٩٧٨، دار الفكر العربي، ص٧٦، ٧٨، وفي تحليل القصيدة انظر، إيليا الحاوي: في النقد والأدب، جـ٥.

(١٥) أوديسة هوميروس، السابق، ص٧٥.

(١٦) د. علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، السابق ص٧٣، والفقرة متضمنة عبارة لشاكر حسن سعيد: قلق السندباد البحري، الآداب البيروتية إبريل ١٩٥٨.

(١٧) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية. . . . . ، السابق، ص٢٨٤، ٢٨٥.

(١٨) د. شكري عياد: صلاح عبدالصبور وأصوات العصر، فصول، السابق، ص٢٦.

(١٩) د. علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، السابق، ص٦٠.

(٢٠) أوديسة هوميروس، السابق، ص٢٧٨، وانظر بعده ص٢٧٩-٢٩٨.

(٢١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية. . . . ، السابق، ص٢٨٤.

(٢٢) د. شكري عياد: صلاح عبدالصبور وأصوات العصر، السابق، ص٢٦.

(٢٣) د. علي عشري زايد: السابق، ص٨٤.

(٢٤) وليد منير: أحلام الفارس القديم، السابق، ص٩٩، وانظر ص١٠٠.

(٢٥) د. عز الدين إسماعيل: عاشق الحكمة وحكيم العشق، فصول، السابق، ص٤٤ وانظر ما أشار إليه.

(٢٦) أوديسة هوميروس، السابق، ص١١٢.

(٢٧) م. ن. ص١١٣.

(٢٨) م. ن. الأنشودة الخامسة، ص١٧٧.

(٢٩) مجلة فصول، العدد السابق، ص٢١٥.

(٣٠) محمد بدوي: الإبحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير، فصول، السابق، ص١٠٤.

(٣١) نفسه، ص١٠٧.

أزمة الذات في الرواية العربية

د. عبدالله أبو هيف

بدأت الرواية العربية بالتكون في أواخر القرن التاسع عشر في خضم معركة لا تزال مستمرة هي الهوية أو تحقق الذات، وكانت الرواية هي الفن الحديث الأكثر تعبيراً عن تحديات الحداثة في المجتمع العربي، حتى صار الفن سجلاً دقيقاً للصراع الحضاري الذي تعرف فيه العرب إلى ذاتهم، وإذا كان الفكر العربي في عصر النهضة قد عكس ـ صراحة ـ تباين الموقف من الهوية العربية الحضارية، وتصاعد مللاً واتجاهات وتيارات عصفت بالعرب، في محن الموقف من الخلافة أو الصدام مع الغرب الاستعماري أو امتحان الاستقلالات الوطنية وتعارض المشروع العربي مع المشروع الصهيوني بقيام الكيان الإسرائيلي في قلب الوطن العربي، وفي المحن المتتالية مع استقطاب العرب الدولي، عسكرياً وأيديولوجياً وسياسياً، فصار العرب أكثر من عرب، متوزعين على معسكرات خارجية، ومنقسمين على أنفسهم في تحالفات أو متاريس غذتها أوهام ومصالح لم تكن عربية في صميمها، وكانت الخلافات العربية ـ العربية التي تطورت إلى الاقتتالات العربية بين قطرين عربيين أو أكثر أو بين فئات القطر العربي الواحد، في حروب أهلية أو مسلسلات الإرهاب والاغتيال على الهوية، ويالها من هوية مغدورة! وكان العجز الصريح عن الوفاء لأهداف المشروع العربي في التوحيد والحرية والدمقرطة والعلم والعدالة والمساواة والتقدم الاجتماعي، وهي مجموعة قيم المجتمع المدني التي لا تزال جوهر التحدي الحضاري، وكانت الهزائم العربية المتتالية أمام «إسرائيل» والغرب الأوربي والأمريكي.

وانتعشت الدولة القطرية، واعترف العرب بعجزهم وبالتباس مفهوم الهوية في ممارستهم السياسية، وصار ذلك واقعاً جديداً مع حرب الخليج الثانية التي وضعت الذات العربية في أزمة.

إن ثمة الكثير مما يقال حول أزمة الذات على الصعيدين التاريخي والفكري، غير أنني سأهتم بالصعيد الفني الذي يجعل الرواية الفن الأكثر تعبيراً عن تجليات الأزمة وأوجز هنا بعض الخصائص:

١ـ يصح القول إن تاريخ تكون الرواية العربية يكاد ينطبق على تاريخ البحث عن الهوية، فقد تطور نضوج الفن واستقلاليته في بناء واقع فني للواقع الاجتماعي مع التعبير عن وعي الهوية.

ونستطيع أن نوجز هذه القضية في معادلتين:

الأولى «بروز النزوع إلى العالمية مقابل نزوع الانكفاء إلى الذات، وما استتبع ذلك من نفي للقومي في تجارب فنية ارتهنت للترجمة أو الاقتباس أو الاقليمية، ويعبر أصحاب المدرسة الحديثة عن هذه المعضلة خير تعبير، والثانية هي أن تطور القصة العربية الحديثة، ومنها الرواية في ما بين ١٩٢٠ ـ ١٩٤٥ لم يكن تمثلاً للشكل الغربي الجديد بقدر ما كان تطوراً في قلب التغيرات الحضارية والاجتماعية.

في مطلع هذا القرن حتى بدء الاستقلالات العربية بعد الحرب العالمية، مما شكل أساساً للبحث في الهوية وأساساً لوعي الحداثة على أنها وعي الذات بالدرجة الأولى (ص ٤٧).

ومن الملاحظ، ان نضوج الرواية واستواء ها كجنس أدبي مستقل في العقود الثلاثة الأخيرة، يعني في الوقت نفسه وعياً بالذات في معترك معركة الحداثة والتأصيل.

٢ـ نجاح الرواية في الامتلاك المعرفي للواقع أكثر من بقية الأجناس الأدبية السردية والغنائية، لأنها تقارب طبيعة البحث، ولأنها فن تعدد الأصوات، فلا تقول وجهة نظرها من صوت واحدهو صوت المؤلف أو إحدى شخصياته.

ويمكننا أن نقرأ تاريخ مصر الحديث من روايات نجيب محفوظ أكثر من كتب التاريخ والمجتمع مجتمعة، وهذا هو شأن الروائيين المجيدين.

٣ـ لقد برهنت الرواية العربية على بلوغها سن الرشد واقتدارها على صوغ واقعها الاجتماعي، وثمة روائيون عرب كثر يمثلون هذا النضج الفني والفكري. ونلمس مظاهر هذا النضج فيما يلي:

ـ تقلص حجم تماهي الكاتب مع أبطاله وإذا كانت تظهر مثل هذه التماهيات، فإنها غالبا مرهونة بتعبير الروائي عن تجربته في روايته الأولى، ثم ما يلبث أن يتجاوزها في رواياته التالية، كما أن أكثر شواهده تتمثل في الرواية النسائية، ولكن سرعان ما تتجاوزه كلما قاربت تقنياتها الفنية.

ـ تراجع العنصر السيري أو طابع الرحلة الشخصي، فقد ساد الرواية العربية حتى مطلع الخمسينات نزوعاً إلى ادغام الرواية بفن السيرة أو الرحلة، ثم ما لبث الروائي العربي الحديث أن فارق مثل هذا الفهم المختلط لفن الرواية الذي يصور التنازع بين شكل الرواية والسيرة الذاتية أو التنازع بين الصدق والحقيقة من جهة والتخيل من جهة أخرى، فالرواية نتاج التخيل بالدرجة الأولى بينما السيرة الذاتية نتاج الصدق والحقيقة أساساً، على الرغم من أن الحقيقة والصدق أمران مختلفان أحدهما عن الآخر، «إذ يمكن أن يكون المرء صادقاً، أي أنه لا يكذب، دون أن يقول مع ذلك الحقيقة كلها. وإذا شئنا الاقتراب من الحقيقة أكبر قدر ممكن، فلا ينبغي لنا أن نحرّفها ولا نخفيها» (٢٤ ص ٢٢٣). ومن الملاحظ، أن الرواية العربية قد واجهت

هذا التنازع بـاللجوء إلى التخيل وصوغ مجتمـع روايتها الخاص إيثاراً منها لحقيقـة أن الرواية تنسجم مـع ادعاء الصدق والحقيقة ، وتوفر غطاء للرقابة أو التقية أو التخفي .

ـ مجاوزة الحد الذي تخضع فيه الرواية للمباشرة والتبشير الأيديولـوجي وسواه ، فقد تطور الوعي بفن الرواية ولاسيما علاقتهـا بالأيديولـوجيا أو مغالطة القصـد ، فصار ثمة تمييز بين قصـد النص أو قصد مؤلفـه أو قصد شخص من شخوصه . فقد أثبت تحليل لروايات حنا مينة على سبيل المثال تناقضاً في وعي الكاتب بين قصده وقصد نصه ، «فسيرة حيـاة الكاتب أو كتابـاته وتفسيره لأعماله لا تماثل بـالضرورة ايديولوجيـة النص ، وهي قد تصلح أداة ثـانوية لإضاءة بعض النقـاط . لكن إسقاط ايديولوجيـا الكاتب أو نظراته النقـدية على العمل الروائي انتقاء لبعـض الشعارات الثورية التي تتردد داخل العمـل بتجاهل الخاصة النوعيـة للأدب ، ويقع في أسر مثاليـة جديدة ، إذ يربـط العمل الأدبي في الحقيقة بـأحد مكونـات البناء الفوقي وهـو السياسة بمعنـاها الضيق والمرحلي» (٢٣ ص ١٦٧ ـ ١٦٨) .

وهذا ما جعل النقاد الأيديولوجيون يعترفون «بأن أيديولوجية الخطاب الروائي ـ كما يقول محمود أمين العالم ـ لا تتمثل فحسب في الموضـوع السياسي أو الاجتماعي المباشر الـذي يعالجه هذا الخطاب ، أو حتـى فيما يوحي إليه هذا الخطاب من دلالة سياسية أو اجتماعية مباشرة .

فالأيديولوجية لا تتجلى في المواقف السياسية والاجتماعيـة فحسب ، وإنما بالدلالة العامة للخطاب الروائي ولوظيفته الموضوعية المؤثرة» (١٧ ص ٢٠) .

ـ تقلص تأثيرات المؤثرات الأجنبية والتقليد الغربي عموماً في بنـاء الرواية العربية في العقدين الأخيرين نحو استيحاء تقليد الموروث في السرد العربي وهذا واضح في غالبية الروايات المختارة لدراستنا .

وقد أوضح ناقد مختـص بقضية استقبال الرواية الأجنبية هو عبده عبود ، بعد دراسـة نقدية معمقة ومحكمة لاستقبال الرواية الألمانيـة الحديثة في العالم العربي «إن الأمة العربية قد تجاوزت مـرحلة الانبهار غير الانتقادي بالثقافات الأجنبيـة ، وانتقلت إلى مرحلة استيعاب تلك الثقـافات على ضوء حاجاتها ، وانطلاقـاً من هويتها الثقافية الراسخة» (١٨ ص ١٥٢) .

ومن جهة ثانية ، بين سعيـد علوش ، وهذا مثال آخر على استواء التجربة الفنية ضمـن تقاليدها السردية ، «إن تجربة اميل حبيبي مع الحكاية تأتي في وقت تستعيد فيه الكتابة الروائية العربية الجديدة أنفاسها من أنفاس الماضي العريق ، في نزوع دائم إلى اقتناص اللحظة التاريخية ، التي لا يمتلكها اللسان الواحد ، والنوع الواحد ، بل يبحث عنها في سلطة تداولية خطابات المستنسخ الحكائي» (١٩ ص١١٧) .

٤ـ استطاعة الرواية العربية تقديم رؤية للعالم وهذا واضح في اكتمال التجربة الفنية وتمايز أساليبها ولاسيما التحديث الذي أنجب روائيين كثر ، وروايات كثيرة ، وهو واضح في تعبير الرواية عن المفاهيم السائدة وصلتها بالتحولات الاجتماعية .

٥ـ مقاربة الرواية العربية لموضوعها وللموضوع القومي على وجه الخصوص ، حتى أن هذا الموضوع القومي هو مدار تجارب روائية برمتهـا لبعض أبرز الروائيين كنجيب محفوظ وفتحي غانـم وعبدالرحمن الشرقاوي وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم في مصر ، وصـدقي إسماعيل وأديب نحوي وهاني الراهب وحيدر حيدر ونبيل سليمان في سوريـة ، والطاهر وطار وواسيني الأعرج في الجزائر ، وعبدالكريـم غلاب ومبارك ربيع في المغرب ، والياس خوري في لبنان ، ومؤنس الرزاز في الأردن . . إلخ ، وهذه مجرد أمثلة .

إن تجربة الرواية العربية السياسية قد بلغت شأواً عالياً في مقاربة قضايا المجتمع العربي الحساسة والساخنة

كقضية الحرية والسجن والسلطة والتحزب والمشاركة السياسية وسواها. بل إن تقصي معالجة الروائيين العرب للموضوعات السياسية تفضي إلى اليأس والخذلان، وفي دراسته المهمة «المثقف العربي والسلطة» (١٩٩٢) لاحظ سماح إدريس أن استغراق الروائيين العرب في الموضوعات السياسية قد آل إلى إخفاق ذريع «وأنه ليبدو لي أن ثمة وعياً متزايداً لدى المثقفين ـ كما تصورهم الرواية العربية ـ باستحالة تحقيق أي تغيير حقيقي في الوضع العربي الراكد باللجوء إلى سلاح الفكر وحده». (٥ ص٢٨٨).

وفي دراستي لأزمة الذات العربية، سأقسم البحث إلى أربعة أقسام، وأتناول في الأقسام الثلاثة الأولى بعض الزوايا التي تحيط بالتعرف إلى هذا الموضوع، وهي:

- نقد الواقع.
- نقد التاريخ.
- نقد الآخر.

وقد وجدت أن هذه الزوايا تفي بحاجة البحث، معتقداً أن أي تقسيم هو تعسفي، وأن التداخل بين الواقع والتاريخ والآخر قائم في عمليات وعي الذات والكشف عن مظاهر تأزمها أو مآزقها. نادرة هي الروايات المخصوصة بهذه الزاوية أو تلك، فنحن واجدون في الروايات المكرسة لنقد الآخر صوراً عميقة للذات، ومثالها البارز رواية حميدة نعنع «من يجرؤ على الشوق». ونحن واجدون في الروايات المعنية بنقد الواقع صلات لا تغفل بالآخر، وهذا جلي في رواية صنع الله إبراهيم «ذات». أما روايات نقد التاريخ فتضم في تضايفها وعياً جذرياً للواقع والآخر معاً، ومن أمثلتها التي عالجناها في هذا البحث رواية نبيل سليمان «مدارات الشرق» ورواية نجيب محفوظ «حديث الصباح والمساء».

ثم رأيت أن هذه الزوايا الثلاث تحيط بالموضوعات السياسية والاجتماعية الأخرى كموضوعات التنمية والمرأة أو السلطان بأنواعه، وهي جميعها ذات صلة بالتحقق الذاتي.

وأتناول في القسم الرابع حدثاً كبيراً يغطي زاوية أخرى من زوايا البحث هو، الانتفاضة، لأنه يشخص اليوم مظاهر تأزم الذات العربية من وجوه مختلفة.

لاشك أن هناك أحداثاً كبرى هامة، وتنفع في بحثنا مثل الحروب العربية ـ الإسرائيلية (١٩٤٨ ـ ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣) وحربي الخليج الأولى والثانية، والحرب الصحراوية، والحرب اللبنانية وغيرها.

وثمة حدث كبير أصبح في ذمة التاريخ، مثلما هو راهن و ضاغط على الوجدان العربي هو قضية الوحدة بين سورية ومصر عام ١٩٥٨، ينفع أن يكون سبيلاً للحديث عن الوحدة العربية في وعي الروائيين العرب بوصفها وعياً للذات أيضاً. وقدكتب عنه حتى الآن أكثر من عشر روايات عربية في سورية ومصر وبعضها صدر خلال السنوات الخمس الماضية. غير أنني وجدت أن توسيع الشغل في مثل هذه الأحداث سيغني أطروحة البحث المركزية، ولا متسع له ضمن هذا البحث.

لقد اتبعت في هذا البحث المنهج النقدي التقويمي، الذي يستفيد من بعض معطيات المناهج الحديثة دون أن يرتهن لها كالبنيوية والشكلانية، لأنني وجدت أن بحث قضية أو موضوع في جنس أدبي محدد يحتاج إلى تضافر التوصيف التاريخي والتحليل الموضوعي والنظرة النقدية.

قد تصلح البنيوية أوالشكلانية لدراسة نصية مفردة، ولكنهما لا يحيطان بحاجات مثل هذا البحث، ولهذا السبب اكتفيت بعرض خاطف لهذه الزاوية أو تلك، لهذا الحدث أو ذاك، ثم اتبعته بعرض نقدي لبعض الروايات المعبرة أكثر عن هذه الزاوية أو تلك، عن هذا الحدث أو ذاك.

وعن اختياري لهذه الروايات دون سواها، فأشير إلى الأمور التالية:

- جدة هذه الروايات، فغالبيتها لم يحظ بنقد جدي.
- إن كتابها غالباً من الروائيين العرب البارزين ذوي التجربة الفنية كما أن رواياتهم تتمتع بسوية فنية جيدة أو عالية.
- إن كتابها ينتمون إلى أكثر من قطر عربي (سورية، مصر. فلسطين، تونس، الجزائر)، ويعبرون بأشكال مختلفة، عن الوضعية الراهنة للرواية العربية.
- وكما قلت، فإن مناقشة روايات أخرى أو أحداث أخرى، ستغني أطروحة البحث المركزية، ولكنني أعتقد أن هذه الروايات المختارة تفي بالغرض.

وعليّ أن أوضح نقطة أخيرة وهي أنني عدت للروايات أساساً، ولم ألجأ إلى شهادات الروائيين أنفسهم إلا في أضيق الحالات، وبالنسبة للمراجع والمصادر، فقد آثرت أن أذكر في ثبتها ما كان موضع اقتباس شواهد، أما ما عدا ذلك، فاكتفيت بذكر صدوره داخل البحث.

١ - نقد الواقع

لاشك أن فن الرواية بحد ذاته أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي بمعناها الجمعي والفردي، لما تتيحه من رؤى وعي العالم ومقاربة الواقع.

وقد أمعنت الرواية العربية طويلا في الواقع العربي، نقّادة متبصرة في التحولات المجتمعية الكبرى متأملة في المصائر القومية، غير أن الوعي الذاتي قد فارق ظواهر كثيرة سادت التعبير الروائي منذ مطلع السبعينات لدى أبرز كتّاب الرواية العربية مثل مصالحة الواقع أو تجميله أو الفخر الوطني أو القومي ومشتقاتها أو التبشير المهادن الذي ولع به روائيون موهومون بنعم سلطات حملت وعود التغيير ثم لم تف بها، فكان الموضوع الغالب على الرواية العربية في السبعينات والثمانينات هو ارتفاع عمليات الوعي الذاتي من خلال الجرأة على نقد الواقع العربي إجابة على سؤالين مهمين:

لماذا انكسار الأحلام القومية؟ ولماذا نحن على ما نحن عليه من تخلف وفجيعة؟ لقد كتبت عشرات الروايات العربية للإجابة على هذين السؤالين وغيرهما من الأسئلة المماثلة، وثمة منظورات مختلفة حكمت مواجهة هذه الروايات للواقع العربي، وثمة موضوعات متعددة عكفت عليها الروايات، إلا أن هزيمة عام ١٩٦٧ كانت تحولا كبيرا في معاينة الواقع ونقده في عمليات أقرب إلى جلد الذات لدى بعض الروائيين، فقد كانت الهزيمة مروعة، ثم تراكمت الهزائم بعدها، حتى نصر عام ١٩٧٣ آل إلى ما يشبه الهزيمة.

كان هناك عطب في الذات العربية فشرع الروائيون يتأملون هذه الذات بقسوة ويشرحون الواقع المرير، وهناك تعبير لنجيب محفوظ يسأل فيه ويجيب على السؤال في الوقت نفسه عن العطب - اللعنة:

«إنها إذا أتيت للأمم التي هزمت تجدها قد هزمت بعدما بذلت الجهد الكامل للنصر إنها كيف تنهزم الأمة قبل أن تحارب؟ هناك خلل، وقد تحملته الأمة أبد الدهر» (٢٠ ص٢٣٥).

ثم توالت الأبحاث التي ترصد معاينة الرواية العربية لهذا الواقع، وليس دأبنا أن نحصيها أو أن ننقدها، إلا أن صفة رئيسة غلبت على هذه الأبحاث هي أنها عالجت ظاهرة هنا وأخرى هناك، ومن العسير على المتتبع أن يجد دراسة شاملة للقضية أو القضايا الكبرى التي تندرج في إطارها موضوعات وظواهر نقد الذات ونقد الواقع.

على المرء أن يذكـر في هذا المجـال بحثا صغيرا، ولكنـه مهم، لا تـزال مصطلحاتـه دائرة في درس الروايـة العربيـة مثل وعي الغـرب ووعي الذات والمصـالحة والتدميرية والـرؤية الثوريـة وغير ذلك هو كتـاب «تجربة البحث عن أفق ـ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» (١٩٧٤) لإلياس خوري. كانت المسألة المركزية التي طـرحها الكتاب هي « مسـألة اكتشاف الذات، وهـزيمة حزيران ليسـت إلا نقطة من جبهة لها تـاريخها الطويل، لانزال نخوض المعارك على مفترقاتها. ننهزم ونعيد حمل السلاح» (١٠ ص١٤).

كان بحثـا رائدا، ستعاد أسئلتـه في بحوث متعـددة، اذكر منها بحـث محمد كـامل الخطيـب، وقد سماه «انكسار الأحلام ــ سيرة روائية» (١٩٨٧) ورأى فيه، لدى مناقشة لبعـض العوالم الروائية العربيـة عند غائب طعمة فـرمان وعبـد الرحمن منيف ويحيى حقي والطيـب صالـح وسليمان فياض وهاني الـراهب، إن الـرواية العربية تعبر عن خيبة أمل الإنسان العربي بقراءتها للأخطـار المحدقة به التي تتمثل في سلب الإنسان حريته وكرامته، بل وحتى لقمة خبزه وحقه الطبيعي في الحياة (٩ ص١٤٨).

والحق، ان غالبية الإنتاج الروائي العربي بعد هزيمة عام ١٩٦٧ يتناول الذات العربية المغيبة أو المفسدة أو المعذبة، وان محاولات تحقـق الهوية قد واجهت معوقـات في التطور السياسي والاجتماعي اللاحـق المشوه بتأثير خطب أيديولوجية سادت، بتبني أنظمة عربية لها، ثم لم تورث إلا المزيد من الهزائم الذي توّج بالانهيار الكبير مع حرب الخليج الثانية وما بعدها.

لذلك صــارت الموضوعـات الغالبة هي الهويـة وقيم المجتمع المدني أو المجتمع الحديث والسيـاسة والسلطة، وما يستتبعهـا من معاينـة الفساد السياسي والعسكـري والاجتماعي والعجز الـرسمي والشعبي الـذي ينكفىء على الذات نزعة ثورية، وهي قليلة، ونزعة تدميريـة، وهي استجابة بدأت تحتل رؤى العالم في عدد كبير من الروايات، ونزعة مصالحة الواقع وتكريسه أو تأييده أو إهماله، وهي سائدة في عدد لا يستهان به من الروايات.

لقد برع روائيـون، من مختلف الأقطار العربية، في إعـادة بناء الواقع، وفي هذه الإعادة سنلمـس مظاهر تمزق الذات وتأزمها.

وأتوقف عند روايات: «خطوط الطول.. خطوط العـرض» لعبد الرحمن مجيد الربيعي و«تجربة في العشق» للطاهر وطار، و«ذات» لصنع الله إبراهيم، و«مرايا النار» لحيدر حيدر نموذجا، وقد اخترت هذه الروايات من بين عشرات الروايات المماثلة التي وجهت نقدا للواقع العربي في هذا المجال لسببين:

أولهما انها تصل في نقـدها إلى حد الهجـاء، وفي كشفها إلى حد الفضح، فهـي روايات أو أهجيات قـاسية ممعنة في تعريـة الذات، لاتهاب الرقابة، وتخترق «التابـوات» السائدة في معاينة مجتمعاتها، وهـي إلى ذلك كله تفلح الـرواية منهـا إلى حد كبير في صـوغ مجتمعها الخاص، وتشي بمرجعيـة واضحة إلى الـواقع الـذي تحاكيه وتشرحه بأسلوبية مؤلفها الخاصة.

وثانيهما أن الرواية منها تـرسخ اتجاه صاحبها الفكري والفني في نقد الواقـع وليست رواية طفرة لمؤلفها أو في سياق أدبه، فلقد برع عبدالرحمن مجيد الربيعي في رؤية مجتمعه، ولا سيما العراق، في رواياته المتتالية: «الوشم» (١٩٧٢) و«الأنهار» (١٩٧٤) و«القمر والأسـوار» (١٩٧٦) و«الوكـر» (١٩٨٠) وحملت روايتـه القصيرة الأولى «الوشم» نقدا عميقا لاذعا للواقع يؤشر إلى روايته الجريئة «خطوط الطول.. خطوط العرض» (١٩٨٣).

وتعـد أعمال الطاهـر وطار تـأريخا نقديـا لتطـور الجزائر الحديثة في عـلاقاتها العـربية وتحولاتها المجتمعيـة بالأسـاس في هذا الزمـن الغرائبي كما في «الـلاز» (١٩٧١) و«الزلزال» (١٩٧٤)، و«عـرس بغل» (١٩٧٨)، و«الحوات والقصر» (١٩٨٠)، و«العشق والموت في الزمن الحراشي» (١٩٨٠).

وتصوغ رواية صنع الله إبراهيم «ذات» على نحو شديد القتامة والسوداوية رؤيتها للواقع العربي من خلال تشخيص لحالته الفاسدة في مصر، وهي رؤية لابد من تبصر مداها الفني والتأريخي والهجائي في رواياته السابقة وهي: «تلك الرائحة» (١٩٦٦)، و«نجمة اغسطس» (١٩٧٤)، و«اللجنة» (١٩٨١) و«بيروت بيروت» (١٩٨٤).

أما حيدر حيدر فهو روائي ناقم على الواقع العربي هجّاء لسيرورته المشوهة وما روايته «مرايا النار» إلا تكثيف موح دال لأعماله السردية قبلها، ولاسيما روايته الطويلة «وليمة لأعشاب البحر» (١٩٨٤).

خطوط الطول.. خطوط العرض

تكاد تكون رواية «خطوط الطول.. خطوط العرض» مرثية عربية بالغة المرارة والشجن وهي، بالحدود التي تقارب فيها أوضاعا بعينها، طلبا للتقية أو سواها، توغل في توصيف الانهيار الذي طال كل شيء. وشوه الفعالية الإنسانية والاجتماعية برمتها. تشبه الرواية السيرة الشخصية، فيتماهى المؤلف مع بطله الجذاب ولعا نرجسيا في كثير من المواقع والعبارات، فهو نموذج للكمال الجسماني والأخلاقي والروحي ومحط إعجاب النساء والرجال معا، غير انها تفلت، في مجملها، من قبضة الذات المفردة، إلى رحاب الذات العامة، بفضل العوامل التالية:

- تعدد الأشخاص، من الرجال والنساء، فثمة اكتمال ما في مساهمة شخصيات في بناء الرواية مثل حسان صبحي وكامل السعدون وسامي المنذر وسميرة حليم وسعيدة بنت المنصف لأن هناك عشرات الشخصيات التي تبدو وظيفية لهذه الدلالة أو ذلك الحافز.

- تعدد الأصوات والتلاعب في الأزمنة والأمكنة، وإن بدا ناشزا في بعض الأجزاء، إلا أنه ضمن للرواية أبعادا وأعماقا تتطلبها توسيع الرؤية في العمل الفني، لتحيط بمتطلبات الذات العامة. لقد كتب الربيعي روايته ليقول، على لسان كامل السعدون:

«إننا ننام على فضيحة، وستنكشف يوما» (١٢ ص٢٧٦)، ويعتقد مؤلفها أن روايته هي عملية الانكشاف كما صرح في لقاء صحفي أجري معه، وذكره على غلاف الرواية الأخير، فراكم أفعال الشخوص وهي أقل، وأقوالها، وهي أكثر في نسيج رثائي مؤثر غالبا لهذه «الأمة المستلبة المبتلاة» (١٢ ص٢٧٣).

ومن الواضح، أن الربيعي متحسب فائق الحذر في صوغ مجتمعه الروائي وهو يحيل إلى الواقع، حيث المرجعية والمصداقية، فصال وجال في مراحل يفاعة بطله غياث داود وشبابه، بينما التفت عن الراهن العراقي، ثم صال وجال في واقع أقطار عربية أخرى كلبنان ومصر وتونس، متخذا من الخطاب الأيديولوجي بشقشقته القومية أفقا للوعي، ومشخصا بعض آفات الواقع في مسألتين:

الأولى: تجربة المنفى حيث مئات المثقفين العرب خارج أقطارهم أو خارج وطنهم، في مراحل متعددة من تاريخ العراق، على نحو واسع ولبنان وسورية على نحو ضيق.

والثانية: تجربة الحرب اللبنانية، وهي في الرواية كابوس طويل وليل مظلم وموت مجاني.

تتناول الرواية سيرة غياث داود، الموظف في جامعة الدول العربية، الذي يتناول «مرتبه بالدولار من الاليكسو في القاهرة إلى الايكوا في بيروت ثم إلى الجامعة العربية في تونس» (١٢ ص١٥٨). وهناك رواة متعددون، الراوي المضمر العارف، وبعض الشخصيات التي تتناوب من وجهة نظرها، سرد الأحداث، بالإضافة إلى أسلوب الرسائل، وهي كثيرة مبثوثة في ثنايا الرواية. وستلاحظ أن وجهة النظر بفعل التماهي التي أشرنا إليها، هي وجهة نظر المؤلف المبثوثة باحتساب في أصوات هؤلاء الرواة المتعددين، ومنهم الراوي

المضمر العارف، وأن الرواية بعد ذلك صوت رثائي طويل ينذر من الخراب الحاصل والذي سيحصل، بل إنها أشبه بنجوى فجائعية يخفف من وقوعها في دائرة الملل أساليب الاحتيال الفني التي لجأ إليها الروائي باعتماده تقنية الأصوات المتعددة حين تتوزع على أكثر من شخصية أو ناطق، أو حين تكون حواراً ثنائيا أو متعدد الأطراف. وإن غلبت عليها الشكلية، وهذه أجزاءمن هذه النجوى التي لا تفترق عن طبيعة الخطاب الأيديولوجي الواحد على الرغم من تلون سبل الأداء:

«هل أقول إنني وقعت في الفخ؟ كلا، لا أريد أن أقول ذلك، لأنني أكره أن أندد بما عشته، فقد كنت حقيقياً وشريفاً في نواياي وتطلعاتي، ولذا حملني ذلك لأن أتشرد مابين دمشق والقاهرة وبيروت والكويت. وفي زمن النفي والرحيل هذا عرفت الكثيرين، أسماء كبيرة، لنقابيين وقادة أحزاب ومنظمات، ولكنني فجعت بهم، وكلما صافحت أحدهم رددت في سري: سامح الله الأمة العربية»

(على لسان كامل السعدون ١٢ ص١٥٥)

ـ «بعد أربعين عاما في هذه الدنيا لم أجد إلا غرفة صغيرة تضمنني أنا وكتبي وهمومي وأحزاني وأمثالي كثيرون، فمن يطهر أمتكم؟ أمة البترول والرمال من ذنوبها»

(على لسان الشاعر ١٢ ص٦٥)

ـ «أؤيدك، وأن الأمر الجلل قد حدث فعلاً، وإلا ماذا تسمي ما هو حاصل؟ الحدود القطرية تتأكد، والدعوات العنصرية والطائفية تعلو، وأنور السادات زار القدس وتبادل التمثيل الدبلوماسي مع الصهاينة، وفلسطين ولبنان والجزر الثلاث وسبتة ومليلة والجولان ومواقع أخرى وأخرى فحديثها يطول».

(على لسان الشاعر ص ١٦١)

ـ «مرات ألعن الحرب لأنها ستأتي على الأخضر واليابس في الأخير وأود لو تنتهي ليتنفس الناس ويرمموا بيوتهم ويجمعوا موتاهم المشتتة قبورهم، ويعود المهجرون والهاربون إلى مدنهم وقراهم. ولكنه حلم، لقد فرز كل شيء وعرف، ولم يعد هناك شيء مخفي، والسؤال الذي أردده دوماً هو لماذا نحن كفصائل وطنية نتقاتل؟ لماذا خصومنا جبهة واحدة ونحن جبهات؟ لم كل هذا؟»

(على لسان سميرة حليم ص١٦٤)

ـ «الحديث عن وضعنا بات عقيماً ولا مجدياً، ولذا فنحن يائسون، ومع هذا باقون، إلى أين نذهب؟ البرجوازيون والسياسيون الكبار رحلوا، لديهم أموالهم وارتباطاتهم، أما نحن فليس لدينا شيء إلا قوت يومنا وإيماننا بهذه الأرض. وليس بيننا من يملك ثمن تذكرة طائرة تقله إلى أقرب مطار»

(على لسان سحر نحاس ص١٧٢ ـ ١٧٣)

ـ «أغانيكم قاتلة، يكفيني ما أنا عليه من حزن»

(على لسان سعيدة بنت المنصف ص٢٠٦).

ـ مرة حكم العراق واحد، أتدري كيف كان يدعو وزراءه للاجتماع؟

ـ كيف؟

ـ يهش بيده عليهم وهو يردد: يا الله وزراء عندنا اجتماع، يا الله، هيا عجلوا، فيمتثلون لما يريد وأمرهم لله، فهو الوحيد الذي يصر على ارتداء بزته العسكرية ونياشينه وأوسمته العديدة التي لا يدري أحد في أية معركة نالها؟ لقد جاءهم يوماً على متن دبابةوهو على استعداد لأن يركبها ثانية ليوجه قذائفها نحو من يقف في وجهه أو يعصي أوامره.

ـ هل نضحك؟أم نبكي؟

(حوار ص٢١٠)

ـ «إنك تحسدين على وضعك هذا. أما أنا وكثيرون غيري، فقد أفسدونا منذ الصغر، أحزاب، ومظاهرات، واستعمار، وعملاء، ولم نر طريقنا أو نسحب أنفاسنا براحة، ولذا أنصحك بأن لا تحاولي قراءة شيء في السياسة، لأنها هراء، وتحريك الخيوط مخبوءة من قبل عدة جهات، وكل هؤلاء الأوباش المرابطين في مكاتب هذه المجلة ومجلات كثيرة غيرها لهم ارتباطاتهم وكل واحد يقبض من أكثر من كيس. دول خليج على شمال إفريقيا على أمريكا على روسيا حتى كوريا الشمالية لم تسلم منهم».

(على لسان صحفي ص٢٥٢)

ـ «لو بدأت بالانحياز الديني بشكله العام لكان ذلك أهون، ولكن الانحياز الطائفي يتناقض تماماً مع المبادىء والتطلعات التي يؤمن بها جل المثقفين العرب في مثل هذه المرحلة؟ ثم أسألك سؤالاً آخر أرجو أن لا يستفزك وهو ماذا تسمي انتماءك القومي كعربي قبل كل شيء؟ ولأسبقك أنا إلى الرد وأقول إن المسار الطائفي مطب كبير والخطر فيه أنه غالباً موجه من غير العرب، ثم متى كان الإنماء الطائفي أقوى من الانتماء القومي؟ أنت تستطيع أن تغير دينك أو طائفتك ولكنك لا تستطيع أن تغير قوميتك فهي أصلك وجذورك. أفهمت ما أعنيه؟»

(على لسان غياث داود ص ٢٦٨)

ـ «أعني بهاأنني قد أضعت أكثرمن أربعين عاماً في هذه الدوامة الأبدية التي يسمونها سياسة. أنتم تعرفونها مظاهرات صامتة ويافطات وإضرابات ومقالات في صحف وأشياء أخرى من هذا القبيل، أما نحن فنعرفها تعليقاً من الأرجل في مراوح سقفية، ورجات كهربائية، وأنابيب مطاطية في الأست، ومشانق، وسجوناً صحراوية، ومخبرين ورجال شرطة وكلاب صيد، ولهذا السبب لم أرد عليك بمثل ما رد هؤلاء الناس البسطاء الذين يرون من الأشياء قشورها، وكان من الأنسب لي أن أبتسم لك فقط».

«رغم أنك قد تقول ماذا يقدم كامل السعدون هذا الرقم الضال بين أربعة عشر مليون عراقي، ولكن لابد من الذهاب، فالقضية لم تعد قضية خلاف واجتهاد وموقف من حزب حتى ولو كان حاكماً بل إنها قضية وطن بأكمله، ومن هنا تصغر مشكلة شخص سجل اعتراضه بسفره».

ـ «هذه أمة تقود نفسها للشرك، هكذا أقول لنفسي مرات، ولكن هل المبرر أننا لا نملك شيئا معينا وواضحاً لنفعله؟ وأن تلك المقولة السلفية مازالت تتردد وهي تعلن أن ليس بالإمكان أبدع مما كان؟ هل استنتاجي صحيح؟ إن كان كذلك فإنها الفجيعة بعينها، وأنها الانتحار والدمار».

(على لسان كامل السعدون ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥ـ ٢٧٦)

والرواية بهذا الوصف تشبه ندابة معددة (من العديد، وفي التراث الشعبي، ثمة نساء معددات يحترفن العديد وهو البكاء الذي يختلط بتعداد صفات الميت أو الفقيد الطيبة وخصاله الحميدة) ولاشك أن صورة الندابة المعددة حاضرة في ذهن المؤلف فقد ذكر غياث داود لصديقه الشاعر:

«أؤيدك، وأن الأمر الجلل قد حدث فعلاً، وإلا ماذا تسمي ما هو حاصل؟ الحدود القطرية تتأكد، والدعوات العنصرية والطائفية تعلو، وأنور السادات زار القدس وتبادل التمثيل الدبلوماسي مع الصهاينة، وفلسطين ولبنان والجزر الثلاث وسبتة ومليلة والجولان ومواقع أخرى وأخرى فحديثها يطول». (١٢ ص١٦١)

ثم ان غياث داود يشبه العربي بحالة أمه حكيمة بنت الشيخ جابر، وهي امرأة موهوبة للنحيب والحزن والقتامة.

«يتذكر غياث داود كل تاريخ هذه المرأة الرؤوم ويطلق آهة حزن والتياع. لم تر شيئاً تلك الأم الكبيرة، ولم تعرف الفرح، إلا في حفلة زواج أو ختان أو عودة ميمونة من الحج، ولكن سرعان ما يداهمها الحزن العميق فتنطلق بالنحيب. وغالباً ما يدخل غياث البيت ليسمع صوت هذا النحيب الفاجع الذي يهد القلب والأضلاع. تبكي أختاً بعيدة، وأخاً قتل في ثورة العشرين وأباً مات في السجن بعد أن قتل فلاحاً اعتدى على أرضه، وأماً لم تر وجهها إذ غادرت الدنيا وهي ما زالت طفلة في السادسة من عمرها.

حكيمة بنت الشيخ جابر لم تعرف الأناقة يوماً، وأقصى ما تصنعه في هذا المجال هو أن تضع الزعفران على مفرق شعرها وتنضب يديها بالحناء، يحدث ذلك في ليالي الأعياد لتطرد الشرور عن زوجها وأولادها دون أن تتخلى عن ثوبها الأسود الأبدي». (١٢ ص١٦٥)

بل إن صورة المرأة على أنها صورة البلاد أو الوطن تتجسد أكثر في رثائه لسحر نحاس، المعلمة الجنوبية التي التقاها في أيام بيروت المجنونة المخيفة ثم غادرت، ولا يعرف عنها الآن شيئا، فتكون نجواه حولها:

«وقد تموت سحر نحاس أيضا بانفجار أو قذيفة فتندثر تحت الأنقاض ولن أرى وجهها أبدا. سحر نحاس ـ بيروت. لن أقول وداعا» (١٢ ص ١٨٥).

يشير الربيعي إلى عناصر التأزم الذاتي العربي، ولاسيما الاجتماعية منها، فمن خلال العلاقات العاطفية والجنسية يعرض الروائي للآفات الاجتماعية والأخلاقية: الزواج المصلحي أو غير المصلحي أو غير المتكافىء، الفوارق الطبقية والطائفية، الرياء والنفاق، خرافة شرف الأنثى الكاذبة عندما قتل أخ لوطي ولص مدمن أخته ظلما وشبهة حائرة، بينما هو يعيش مع نجار زنجي كزوجته، فقدان حق الانتخاب، انتهاك الحريات الشخصية والعامة، المرأة كم مهمل لا يشارك في الحياة العامة، التبعية للأجنبي... الخ. إن الرواية في هذا الإطار تنادي قيم المجتمع المدني التي تبدو غائبة أو مغيبة.

ويركز الربيعي على جذور التأزم كما تتبدى في التخلف والعطالة الشعبية من جهة، وفي السلطة الطاغية، على الرغم من التماس العذر لها في بعض المواقع فينوس الخطاب الأيديولوجي بين التسويغ أو التبرئة والرفض، كما في هذه الخطبة لغياث داود يقنع فيها صديقه الشاعر بوجهة نظره:

«ليدافع البعض عن أنظمة بلدانهم، ليكونوا سلطويين إذا كانت السلط وطنية وليكتبوا عن الزعماء والرؤساء إن شاؤوا، إن كان هؤلاء الزعماء يمثلون الطموحات ويجسدون الرموز والمعاني، فهل تتهم الهندي إذا كتب عن نهرو أو غاندي؟ والمصري إذا كتب عن جمال عبدالناصر؟ أو اليوغسلافي إذا كتب عن تيتو؟ والعراقي إذا كتب عن صدام حسين؟ والأمثلة كثيرة، إنني أفرح عندما أرى زعيماً عربيا يمتلك الهيبة والحضور لا في بلده فقط بل وفي العالم أيضا، محمد كان فرداً، وعلي بن أبي طالب كذلك وابن الخطاب والحسين، و... العشرات، فلماذا ترفض الأمر بالنسبة للعرب؟ أما المرتزقة الصغار وماسحو الأكتاف فسيسقطون حتماً، وهذا منطق الأشياء» (١٢ ص٦٦).

وعلى هذا فإن الرواية، من هذه الناحية تخمل ويشحب صوتها النقدي الذي كان قويا وشجاعا في مواجهة الواقع الاجتماعي والواقع السياسي العربي على وجه العموم. وقد كان واضحا أيضا أن الربيعي قد أراد لروايته

أن تقول أكثر مما قالت، ربما لنوسان الخطاب الأيديولوجي نفسه، فقد ردد مرارا في أحاديثه عنها أشياء وطاقات ناءت عن حملها، على الرغم من ولع مؤلفها بالتصريحات الصحفية الفخمة، كأن يقول:

«هنا لا أجزم بأنني سأوفق في ردي، لأن لكل جملة في الرواية دورها، ورغم كبر حجمها، فإنها مكثفة ومختزلة بشكل لا أحس فيه أن فيها ما هو فائض أبدا.

سأجازف وأقول لك بأنني أردت أن أقول فيها:

إن كل شيء مبني على الخطأ. وأن ما حل بنا - كعرب - وليد هذا الخطأ الكبير، وإن لم ننسفه حتى لو اضطررنا إلى نسف رؤوسنا معه - فإنه سيستمر ويستفحل. ويقودنا إلى المزيد من الانتكاسات التي لن نحسد عليها» (١٣ ص٣٢٤).

تجربة في العشق

«تجربة في العشق» هي تجربة متميزة في الرواية العربية، لأنها تضيق بأشكال الرواية المتعارف عليها. وقد رأى الطاهر وطار في كلمته التي يقدم بها لروايته أنه يثور في كل مرة ليس فقط، على شكل الرواية العام، وإنما على الأشكال التي صنعتها أنا نفسي، فأحاول ابتداع شكل ينسجم مع المضمون، ولغة تتماشى مع الأجواء. (٣٢ ص٧).

لقد وجد الطاهر وطار أن الواقع العربي يبعث على الجنون، هكذا وعلى نحو مباشر وصارخ، فبنى روايته أو كتابه السردي على شخصية مجنون يعري الواقع في حالة قطرية هي الجزائر. فأما المجنون فهو المثقف العربي الذي يتجلى جنونه في سلسلة المواجهات الذاتية المتدفقة محاكمة لتاريخ وتعرية لواقع، فتقمص الروائي، أو الراوي لا فرق هنا، شخصية المجنون، ودافع عن النموذج، الذي رصد من خلال حركة التحرر الوطني في الجزائر من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٧٩، بدعابية قوامها السخرية والهجاء والهزء والمفارقة.

إذن هي رواية التعمق في حالة الجنون الذي آل إليه المثقف العربي تحت وطأة المتغيرات الضاغطة والنتائج المؤسية للتطور الذاتي الكاذب.

يستخرج الراوي من ذاته ذواتا أخرى يحاورها، ويسرد معها رؤيته القائمة للوعي الجريح حتى تبدو الرواية، لأول وهلة، تشهيرا بأنظمة وأحزاب وفئات وأفراد، حين يتماهى صوت الروائي مع صوت الراوي الذي يشرط التحولات بمشرط حاد، وكأن الرواية نص ذاتي يعاين وبلغة ساخرة، انكسار الأحلام، فلا تعرف الراوي هازلا أم جادا، وهذا مثال أولي:

«السياسيون، بمعنى بعضهم، طبعاً - فالتعميم في هذا المجال بالذات وعلى الخصوص، بالإضافة إلى أنه غير علمي، محرج في غالب الأحيان، لكثير من الناس، الموضوعيين، الذين يتحاشون بكل الوسائل، تأليب رجال الأمن والسلطة، والأجهزة المختصة، ضدهم. فاسحين المجال لأنفسهم، . ليقولوا لأصدقائهم، ولخصومهم، على السواء، أنتم لستم، في هذا البعض الحقير البغيض، الذي ينبغي أن نتضامن كلنا للقضاء عليه - يلخص التبعية للاستعمار والامبريالية، بجودة الخدمات التي تقدمها شركات الطيران الغربية، أو بتخفيف رجال الجمارك لإجراءات تفتيش المسافرين، خاصة، المغادرون، لغير بلدان الشرق الأوسط. أما

الهزيمة المزمنة، فتعليلها بسيط ووارد، ولا يقبل النقاش، أو حتى التداول: التجزئة، والتجزئة، وليس غير التجزئة، موضوع افتتاحيات كل الصحف والمجلات والدوريات العربية، وموضوع الإرسال من الصباح إلى المساء، وفي جميع الاتجاهات لكثير من الإذاعات، والأصوات، كثير هنا لها نفس الدلالة المدققة، لعبارة بعض، ولسبب ما. ربما لغوي محض، وردت دون غيرها. والتجزئة في أول وآخر الأمر، لا تعني سوى الوحدة، وهذه تعني، عدم استغراب أو استبعاد أو حتى التضييق منها، الهزيمة. هذا الشيء الكائن لحماً وجسداً، العادي الذي لا يحدث سوى مرات متواترة، في منطقة مرضية، معروفة محددة، ولأسباب أمكن حصرها واحداً فواحداً، وبأعراض، تم ضبطها من الألف إلى الهمزة في السطر» (٣٢ ص١٤).

ولاشك أن «تجربة في العشق»، من هذه الزاوية، خطاب ايديولوجي ناقم على الأوضاع الراهنة، شاهد على الانهيار الذي طال الثوابت والمفاهيم والاعتبارات، فيتغلب القول على الفعل، لتصبح الرواية حديثا سرديا عما يقلق الراوي ويثير حفيظته:

«طبعاً الحياة، كما نعرف، وعلى ما نعرف، والنسبية معقولة جداً جداً، في هذا المضمار، كما هو معقول المستوى المعرفي للبشرية، الذي فيما عدا الشؤون السياسية ـ شؤون النفط، والمواد الخام، وتفضيل عرق سام، على عرق سام آخر في قضية الشرق الأوسط، وتحديد الموقف الصحيح من الولايات المتحدة الأمريكية، أهو موقف عرقي، من أجداد أوربيين، كانت لهم الشجاعة الكافية، في زمن الخمول، أن يخلقوا أوربا خيالية، مبنية على الدم والذهب، معمّدة بدم الذبيح، وخنجر الذباح، في نفس الوقت، أم هو موقف مبدئي، تجاه قوة امبريالية، تستعمل اللغة الانجليزية، والدولار، والصواريخ ذات الرؤوس النووية، وافلام الواسترين، والشوينغوم، والجين والويسكي، ومرض السيدا» (٣٢ ص٢١ـ ٢٢).

ويشير الراوي إلى جنونه على أنه موقف من عروبته، غير أنه يؤكد أنه ليس مجنونا مادام عاشقا:

«الحظ. أنني مازلت وطنياً ومازلت عروبيا. وأسجل أنها «عروبياً»، لم ترد جزافاً ولا اعتباطاً. بل أتى بها الوعي. في أقصى درجات تيقظة وخبثه، مقابل قومياً.

ألا يكفي كل هذا للتدليل على أنني لسته... على الأقل، لسته كله، كل ما هنالك، أنهم. هم. قالوها، دون أن يدروا، بما يكابد العاشق.

لتتكرر، فأتأكد منها: عاشق. عاشق. إلى يوم الدين والقيامة، عاشق، حتى وإن مرت فترات صحو مثل هذه، أراجع فيها، محتويات بعض جيوب الروح.

في النهار، وهي ساطعة، تزهر الدنيا، وعلى مرأى من العباد وربهم، تتأجج النار، لتعود إلى الخمود في الليل، في بعض الليالي، في بعض اللحظات من بعض الليالي.

أصرح جازماً، بأن العروبية، هي الحد الأقصى الممكن، والمطلوب، وأن القومية ومترادفاتها، استلاب من نوع خاص. يؤجل كل أشكال الالتزام إلى يوم العثور على النقطة والذرة والقبيلة والفخذ والإمارة والمملكة والجمهورية الأصل. وأنها، حبة حلوى، تذكر الإنسان بأمه، وتعيده إلى صدرها، وإلى حلمة ثديها» (٣٢ ص٢٦ ـ ٢٧).

يؤجج الراوي لغة النقد في حوار أخرس مع شخصيات ـ رموز ـ هادفا إلى الاسترسال السردي لذات متضخمة أو متورمة، فيثير النص استفزاز المتلقي ما لم يلتم على مفاتيحه، ولاسيما أسلوبيته الدعابية الساخرة:

(شهادة لله ـ قال مصدر حضرة المستشار، النعت لم يرد في التقرير، ولكن أنا واثق، أن قلوبهم تهفو إلى سادات جزائري، متعقل وأن أعينهم، تحول إلى إسرائيل، وهم اليوم، يخجلون من الجامعة العربية، ومن لجنة المقاطعة ومن جبهة الصمود والتصدي، رغم أن هذه الأخيرة، لا ترد أصلاً في أي تقرير جزائري، ما عدا تلك التقارير، التي

يكتبها، العائدون من اجتماعـاتها، والتي لا يقرؤها أحد، لكنهم سيستعملون في المستقبـل. عبارة الدوليين، ما في ذلك أي شك، أبداً. يا معـاليك، جزائر الثورات، التي آلت على نفسها عدم تصدير أيـة ثورة، خاصة تجاه الدول العربية، ذات النظام الملـكي. الجزائر المؤمنة، الإيـمان الراسخ، الذي لا تزعزعه السياسـة، والنابع من تجربتها الفذة، في تاريخ الأمة والبشرية، بما في ذلك الفيتنام، بـالحرب الشعبية، وبأن البناء القومي، لا يمر إلا عبر سبيل واحد، هـو السبيل الـوطني، والوطنـي، هنا، ليـس بالمعنى العـربي الرجـراج، إنما بالمعنى الفـرنسي، وبالتـدقيق «باتريوتيك» وهو المعنى المضاد، طولاً وعرضاً، شكلاً ومحتوى، لحزب البعث العربي الاشتراكي الذي هو كما ثبت، ابتداع امبريـالي استعماري، شأنه في ذلـك كشأن النظـرية العالميـة الثالثة، الهدف منـه أولاً، وإستراتيجياً، مقـاومة الزحف الروسي، أو ما اصطلح عليه عالمياً، بالزحف الأحمر، وثانياً واستراتيجيا كذلك، إلهاء شعوب المنطقة، عن البناء الذاتي، ومهام التشييد الوطني.

لقد توصل علماء الإمبريالية، إلى تكوين نظرية كاملة، عن الإنسان العربي، تتلخص في أن أقصى طموح هذا الفصيل من البشر، أن يعيش خارج الدولة، وبمعنى أدق، بعيـدا عن كل قانون وإنضباط، ما عدا الولاء الرمزي للقبيلة.

تكفيه بعض المثل والأحلام.

أن ينتسب إلى العـروبة مثلاً، فيقـال له، إن العرب أشرف جنس على الأرض، حتـى وهو ضابـط سام في جيش أعدائها، يعمل السيف في بني عمومته.

وحدة «الرقة» مثلاً مع «نواق الشط»، أو وحدة تكريت، مع تيزي وزو، تغني النظام في كلا البلدين، عن ربط الرقة بخط هاتفي مبـاشر مع دمشق، وربط تكريت مع بغداد، أو حتى بتوسيع البـث التلفزيوني الوطني إلى هذه الأقاليم، رغم أن مسألة التلفزيون هذه، تتطلب دراسة أخرى. تراعي معطيات، مجتمع القبيلة والزعامة.

الحمد لله الذي جعل بلادنا، في منأى من أن يتهمها بـالعروبة عالم أمريكي أو إنكليزي، أو إسرائيلي. أما الفرنسيون، فـإنهم يعرفوننا جيداً، وهـم لا ينعتوننا بهذا النعت، إلا في حالـة السب والتحقير، وهـم يقتصرون على عبارة «بيكو» فقط ولعلهم لا يقصدون بذلك أصلاً، العروبة أو ما شابه) (٣٢ ص٣٩ ـ ٤١).

يوزع الطاهـر روايته إلى فصول، ويضع عنـوانات مثيرة: التسمع التاسـع والتسعون بعد، الاغلال تـوجع بروميثوس، ارغيـس يخيب أمل بروميثـوس، سر الجزء المتجزىء، نظرة فابتسـام، الجذوة المتقدة، قرة العين، الصراخ في الوادي، صـدر أولغا الرحـب، دائرة الطباشير الجزائريـة، بوركينا فـاسو تتدخـل، وتساهـم هذه العنوانات في تفسير النص إلى حد بسيـط، فالنص بمجمله ترجيع للخطاب الأيديولوجـي الذي يدين بشكل أو بآخر التراجـع عن الثوابت الـوطنية والنزوع الأخلاقـي، مثلما يدين التكالـب الاستهلاكي الذي نجـم عن التحولات الاجتماعية في مدار التبعية والأهم هو نقده للفعاليـة السياسية والحزبية والقطرية المهمشة، ولا يأتي ذلك في فعل روائي، بل في أقوال تزخر بها فصول الرواية، واكتفي في هذا الحيز باقتطاف بعض الشواهد:

«البيان الصحفـي كان في غـاية مـن الإيجاز. ابتداء مـن الغد ولمدى أسبـوع، يتم القضـاء، على الكيان الصهيـوني، وتوحيـد فلسطين والأردن، ولبنان مـن جهة، وسـوريـة والعراق والأقـاليم المجـاورة، من جهـة أخرى، كأساس أولي، للكونفيدرالية العربية، التي ستنجز في آخر الأسبوع» (٣٢ ص٧٢).

«ما العمل بأبي عمار؟

من أية زاوية، يجب أن ينظر إليه؟ هل يمكن اعتباره ملكاً، أم رئيساً، أم أميراً، أم زعيماً؟

هل يمكن بحال من الأحوال، التجرد من العاطفة الإنسانية في هذه القضية؟

فلسطينياً، لا يمكن طرح السؤال مطلقاً لأن الذاتيات، هاهنا، ستناقض حكمة الذئب المشهورة «اللي تتلفته اجريه».

لن يكون حاجباً ولا رسيلاً بين الطوابق بكل تأكيد.

لن يكون مرشحاً، لعضوية أية بلدية، ولا قائداً عاماً، حتى لفرقة أشبال، أو رجال مطافىء، في غزة، لن يجد الصبر الكافي، للانزواء في مكان ما، وتسجيل مذكراته، ومراجعة حسابات المصارف.

لن يسمح ناجي علوش، بإسناد مهمة تدريب الرؤساء والملوك، في مهامهم الجديدة، على التواضع، والابتسام، والانحناء، لأبي عمار مهما كان الأمر.

أبو عمار مرحلة، مهما توجب اجتيازها، فلابد من تسجيلها، تاريخياً.

تعيينه مندوباً سامياً، أو حتى سفيراً فوق العادة للكونفيدرالية، لدى «الدولة الجزيرية»، لن يكون ذا جدوى، لأن ما يحتاجه العرب يومذاك، وفي المراحل الأولى على الأقل، هو الإصغاء الجيد، وليس الخطب الرنانة، تبقى - كالعادة - مسألة أبي عمار معلقة إلى الليلة القادمة، وإلى كل ليلة، وإذا ما حلت، وهذا مستبعد جداً جداً، في ليلة ما، فستكون، مثل كل حديث الليل، «زبدة، يطلع النهار، وتذوب» (٣٢ ص٨٠ - ٨١).

«ما تسمونه باللامركزية في التصنيع، أليس نظرية قذافية بئيسة مصاغة في شكل أذكى، ففي حين يلغي صاحبنا ما لم تلغه لا الرأسمالية ولا الاشتراكية، الطبقة العاملة، ويسعى إلى إحداث نوع جديد من مجتمع متحاصص، تحت شعار شركاء لا أجراء، نعمل نحن على استحالة تبلور هذه الطبقة بوعيها وفعاليتها، وذلك بتشتيتها في مختلف الأصقاع، وبإبعادها قدر الإمكان عن المراكز الإشعاعية للعمل النقابي. شأن الجامعة التي نظل نتسول أساتذة لها، ثم بعنوان ديمقراطية التعليم، تنشىء لكل فرع من فروعها، جامعة في بادية أو حاضرة ما. أريد أن أعرف، إن جاز لي ذلك، هل تنظرون أو بالأصح، هل تستمدون نظرتكم من الماضي ومعطياته، أم من المستقبل وحتمياته؟» (٣٢ ص١٤٣ - ١٤٤).

في فصل سماه «الكابوس» يتوج الطاهر وطار سخريته العابثة والمريرة يقول فصيح، لعلة إجابة أسئلة روايته.. هو قول جاد يشترط النسق الحكائي الهازل كله:

«ولم لا تعدل، وتكف، عن أقيموا بني أمي صدور مطيكم، وعن خفف الوطء ما أظن أديم الأرض.. وعن القدح في بني أمية، وترتيل القرآن، والقول بالمنزلة بين المنزلتين، والله نور السموات والأرض، واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء، فألف بين قلوبكم. وأدغاء حداثة كلام الله، وبخلود آتي الكبيرة في النار، وأمرهم شورى، والرحمن على العرش استوى، ويده فوق أيديهم، ثم ان رضوان، مهما غالط الأعمى، وسواء أكان ممنوعاً من الصرف أم لا، عربي، من قحطان، وليس من عدنان، لم يكن هناك، أصل لقبيلة، أو لطائفة أو لملة، أو لمذهب لا لكنعانيين، ولا لآشوريين أو فراعنة أو بربر، أو فرس أو أعاجم، أو أحباش كل من تكلم لغتكم فهو منكم. حسان تاب وكتب الوحي، زهير بن أبي سلمي أخرس، المغنون والمغنيات، لم يوجدوا في المدينة اطلاقاً، وخالد بن الوليد، لم يوقف حرب الردة إكراماً لعيون امرأة ولتجربة في العشق، وعمر بن الخطاب، كان يعني شيئاً آخر لن تفهموه. خير أمة أخرجت للناس. خير أمة أخرجت للناس. إذا ما اعترفت بكل هذا، بهذا فقط، أرحتني بتداولك في الأرض، بين الماء، والماء، وأرحت رجلي وأتحت لي فرصة الاستلقاء» (٣٢ ص٢٠٦ - ٢٠٧).

إن القضية، كما يباشرها هذا الشاهد ليست تجربة في العشق، إنما هي الحياة العربية الحديثة ومصيرها

الحائر القلق، وإذا كان المجنون أو المثقف قد عرض أجزاء الصورة الممزقة وأمعن فيها مشرطه الحاد القاسي ناقدا أو ناقدا يمزج الجد بالهزل، فلأن الشجن العربي طويل وقاهر، وقد حفلت الرواية بصرخات وهمسات تجعل من هذا النص التجريبي مسرحة للوعة المثقف مسفوحة على الورق، وهو يفتح الملفات كلها ثم يختار ما هو أكثر إثارة للأسى فيردده بحزن مشوب بحس ضاحك على طريقة الملهاة السوداء.

ذات

ربما كانت رواية «ذات» الأكثر امتيازا في تعرية الذات العربية، وبغض النظر عن اسمها الذي يشي بمحتواها، فإن صنع الله إبراهيم قد اختزن في روايته شجنه كله ودعابيته كلها (السخرية المريرة دون اقذاع) للكشف عن الأزمة المستحكمة في واقع يوغل في الفساد والإفساد إلى منتهاه.

وفي آخر شهادة له عن تجربته في كتابة الرواية، رهن صنع الله إبراهيم كيفية الكتابة بكيفية التعبير عن الواقع، «فمازال الهم الأساسي هو الإلمام بالواقع، ومحاولة فهمه لا مجرد رصده». (٣ ص١٩).

«وعند محاولة تلخيص تجربة إبداعية ما، يكفي القول بأنها مسعى آخر، من بين عديد من المساعي المتباينة للإمساك، عن طريق الأدوات المتاحة، وعلى أساس من مزاج وتكوين منفردين، بذلك الهدف المستعصي دائما عبر العصور. ألا وهو الواقع» (٣ ص٢٥).

وقد خاضت رواياته السابقة في مياه الأزمة من جوانب وزوايا معينة، ولكن روايته «ذات» تهدف، من خلال بنيتها التسجيلية والاستعمارية في آن واحد، إلى الإحاطة بالأزمة من جوانبها وزواياها كافة.

تتحدث الرواية، باختصار عن المرأة المصرية «ذات» أو هي مصر ذاتها أو استعارة أشمل للعرب جميعا، فالظواهر والتطورات التي واجهت ذات، لها مثيل في أقطار عربية أخرى وفي معنى النمو العربي عموما، ويستطيع المتتبعون أن يقتطعوا وقائع مماثلة من صحف هذه الأقطار العربية الأخرى.

يروي الضمير العارف الناقد الساخر «قصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء» (١ ص ٩)، إلى النهاية غير المتوقعة، التي باتت طبيعية في زمن التأزم، إلى البكاء حيث القهر والعجز أمام آلة الفساد الذي شمل كل شيء محميا بالسلطان: الدولة وما تحميه من سلطات الإفساد. أما تفاصيل القصة فلا تختلف عما يحدث في الحياة اليومية المألوفة: الختان، الزواج، السكن، العمل والعمل المنزلي، الأوضاع الاقتصادية والاستهلاكية، الخدمات، الهجرة والإقامة، والصحة والدواء، والنقل، التربية والتعليم، الواجبات الدينية، العلاقات الاجتماعية والعاطفية والجنسية.. إلخ.

كل شيء عادي ومما يحدث للناس دائما، ولكن كيفية حدوثه هو موضوع الرواية أو بالأحرى صوغ الروائي لهذه الكيفية ومقاصد الرواية بعد ذلك.

لا تحتاج البنية التسجيلية إلى شرح، فثمة توليف متواز في بناء الرواية بين السرد والوقائع المنقولة من الصحف المصرية، القومية منها والمعارضة، فثمة فصل سردي وآخر تسجيلي مولف بالتوازي مع سرد قصة ذات.

يلجأ الراوي إلى كسر الإيهام منذ العبارة الأولى في الرواية، وهي خصيصة من خصائص التغريب، فما يحدث معروف، وما يهم هو النظر إليه ومشاركة القارىء المتلقي في دلالاته. إنه يسرد التفاصيل المألوفة بدعابيته الهادئة بما يجعلها قابلة للتعميم، (مدى انطباقها على الذات العامة)، وربما يجعلها قابلة للاستعارة (مدى اندغامها في التكوين المعقد والشمولي لطبيعة إنتاج المجتمع)، فالحديث عن «ذات» يعني الحديث عن مصر في حركتها التاريخية (المقارنة مستمرة بين عهود عبدالناصر والسادات ومبارك) والقومية (بعد مصر العربي

والتركيز على الصراع العربي الصهيوني ودور مصر فيه وتأثيره على مصر داخليا وعربيا ودوليا)، بل إن الحديث عن «ذات» يتضح بجلاء عن لعبة الروائي الذكية والموفقة على أنه حديث عن الذات العامة حين يصير للخطاب الروائي مستوياته المتعددة ولنشر إلى ثلاثة نماذج لهذه اللعبة السردية:

ـ «هذه الليلة الفاصلة جاءت بعد شهور طويلة من التقارب التدريجي بين ذات وعبد المجيد حسن خميس، تم خلالها ارتياد أماكن الفسحة المتاحة في ذلك الحين (منتصف الستينيات): كازينو فونتانا وسط النيل، كازينو قصر النيل، الهيلتون، حديقة الأسماك، جزيرة الشاي، برج الجزيرة (الذي أقامه عبدالناصر، بديلا عن حركة الأصبع الشهيرة، بالملايين الثلاثة من الدولارات التي حاول الأمريكان شراءه بها)، كما تم ما هو أهم، ونقصد بذلك التعرف على الطفل المعجزة نفسه، الذي استوى عملاقا بمجرد مولده، أي التليفزيون. الذي سيلعب دورا رئيسيا في حياتهما المشتركة إلى أن يصبح الرابطة الوحيدة التي تجمع بينهما (وهو المصير الذي لم يتوقعه والد ذات لنفسه عندما أحضر الجهاز إلى منزله متحملا عبء أقساطه الشهرية، على أمل أن يتمكن بواسطته من تجنب أي شكل من أشكال الرباط بأمها) (١ ص١٠ـ١١).

ـ «سنقفز الآن عبر مجموعة من اللحظات الهامة في حياة ذات، تصلح كل منها مدخلا لقصتنا: الأيام الحزينة التي تبين فيها أن الجيش المصري لا يتقدم في سيناء شرقا وشمالا، وإنما جنوبا وغربا، الانسحاب الدرامي الذي قام به جمال عبدالناصر ومن بعده فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ، اللحظة التي وقعت فيها عيناها على الفخذين العاريين المبهرين لجارتها الشابة، وتلك التي أصبحت فيها، أو ظنت أنها أصبحت شيوعية، والأخرى التي اكتشفت فيها طريقة مبتكرة لعمل دريسنج للطورطة من مواد محلية رخيصة» (١ ص١٦).

ـ «تعودت ذات أن تحمل في حقيبة يدها منديلا صغيرا من القماش المطرز الحواف، تمسكه في يدها عندما تعرق، أو ترتبك، وتمسح بطرفه ما قد يتجمع في ركني عينيها من إفرازات، أو يسيل حولهما من كحل في الأيام الحارة. وقد ظلت متمسكة بهذه المناديل الصغيرة رغم انتشار بدائلها الورقية، إذ كانت عاجزة عن تمثل نفسها في صورة أخرى غير السيدة ذات المنديل القطني الصغير. لكنها اضطرت أخيرا أن تحنى رأسها أمام زحف الحضارة، عندما عجزت المناديل التراثية عن مواكبة غددها الدمعية، فملأت حقيبة يدها بكتل من البدائل الحديثة، واحتفظت بعلبة كاملة منها في درج مكتبها. وبهذا صار في إمكانها أن تتخلص سريعا من أية إفرلزات غير مناسبة، لتنكب على لصق وتضبير القصاصات التي يختارها الرئيس في الأيام التي يتصادف وجوده فيها (لأن موسوعته على عكس أمينوفيس تتطلب الحركة)، وعلى تصفح مصادرها الأصلية التي تتراكم في الأركان قبل أن تباع بالكيلو: صحف ومجلات لا حصر لها، استجابت للضيق الشائع بالخطاب السياسي الفارغ وبالشعارات الطنانة، فقدمت خدمة صحفية جديدة بالمرة، احتل فيها النبأ الخاص بأن الأرز ليس مسئولا عن البدانة، مكان المانشيت القديم الممل عن الاعتداءات الإسرائيلية، أو المرحلة الجديدة (دائما جديدة) التي تواجه العمل القومي. وبمرور الوقت بدأت تشارك في جلسات الأكل والبث، التي تلقت خلالها فيضا من المعارف المفيدة. فماذا قدمت هي؟» (١ ص٢٥ ـ ٢٦).

في هذه النماذج الثلاثة تتكشف طريقة الروائي في بناء روايته:

١ـ مستوى السرد الواقعي التقريري: ذات وزوجها وأسرتها وجيرانها ومعارفها المقربون منها (ليلة زواجها

من عبدالمجيد حسن خميس وما سبقها، رغبتها في متابعة الدراسة بعد الزواج واضطرارها للانسحاب تحت ضغط زوجها، وطأة العمل إضافة إلى العمل المنزلي . .).

٢ـ مستوى المفارقة بين خاص وعام (نمط أماكن الفسحة وأماكن قضاء أوقات الفراغ ونمط الحياة الأسرية وارتباط ذلك بنمط القيادة والحياة العامة كما تظهره الإشارة إلى عبدالناصر وبناء برج الجزيرة من الملايين الثلاثة من الدولارات التي حاول الأمريكان شراءه بها ـ انسحاب الجيش المصري وانسحاب ذات من العمل وأكوام الأوهام المرافقة عند عبدالناصر وعند ذات نفسها ـ عناء عمل ذات الضائع في حفظ خطاب سياسي فارغ وشعارات طنانة . .).

٣ـ مستوى الاستعارة الذي يصبح فيه السرد الواقعي التقريري بما يتضمنه من مفارقة سبيلا إلى تعبير كنائي عن ذات عامة مطمورة بالفساد إثر التحولات المجتمعية الضاغطة على الوجدان القومي النبيل، لذلك تحفل الرواية بالتوريات والاستعارات طوال مجرى السرد حتى تغدو معه رواية عن «ذات» يشترك فيها المتلقي ويكابد، وقد لجأ الروائي إلى الأشكال التالية :

ـ لغة النقد بوصفها المدخل الأول للمحاججة والإقناع كأن يقول :

«لماذا نذهب بعيدا ولدينا مدخل طبيعي، محمل بقدر عال من الدراما، بل الميلودراما، ونقصد بذلك لحظة الصدمة الكبرى، ليلة الدخلة؟» (١ ص ١٠).

ـ لغة المعرفة العلمية، إذ تمحص الرواية الظواهر الاجتماعية وانعكاساتها الأخلاقية والسياسية على ذات، كوصف العمل الصحفي والإداري والمالي والصناعي والتعليمي . إلخ . .

ـ لغة السخرية باستخدام كلمات عامية أو أجنبية كأن يقول :

«مما أثار استنكار عبدالمجيد المصمم على بداية جديدة تماما لا مكان فيها لما هو مبتذل وبلدي» (١ ـ ص١٥).

ـ لغة الوثيقة، إذ يدرج وثائق داخل السرد الروائي، بالإضافة إلى الفصول الوثائقية الموازية، كأن يقول :

«بينما تجلس ذات صامتة، مبحلقة العينين، تتلقى الصدمات تلو الأخرى، وخاصة من محرر سمين خفيف الدم، يدعى منير زاهر، ظهر في القسم أول مرة حاملا مسجلة، ودون أن يعبأ بأمينوفيس الذي كان مستغرقا في مراجعة كشوف ركاب الترانزيت في مطار القاهرة الدولي، أدار أحد الأشرطة . عدوية؟ ولا حتى الشيخ إمام: «يا أهالي أجهور. أنا سعد إدريس حلاوة. منكم وفلاح زيكم. بازرع أرضي بايدي وعرقي. ماسبتهاش ورحت أبيع الجاموسة، أو أرهن البيت واستلف بالفايظ عشان أشتري تذكرة سفر، أو عقد عمل مزور للعمل في ليبيا أو السعودية . . النهاردة ٢٦ فبراير ١٩٨٠، النهاردة بالذات السادات فتح لإسرائيل سفارة في الدقي ورفعوا عليها علمهم. يا أهالي أجهور. . أنا خلاص قررت أدفع دمي عشان نبقى فوق . . أنا معايا اتنين رهاين من أفراد الشعب الغلبان . . وإذا كان الخديوي السادات خايف على حياتهم يطرد السفير الإسرائيلي فورا من القاهرة خلال ٢٤ ساعة وإلا أقتل الرهاين وأقتل نفسي» (١ ص٢٠ ـ ٢١).

ـ لغة المعرفة التاريخية التي تنظم المرجعية إلى الواقع، وتيسر الدخول في وعي الذات العامة، كأن يقول.

«كان الحديث، بالطبع عن شقة للإيجارات (فلم تكن بدعة التمليك قد ظهرت بعد). لكن جمال

عبدالناصر، المنتشي بهتاف الجماهير ومطالبتها بالمزيد، أجرى تخفيضين متعاقبين لإيجارات المساكن، جلبا له تصفيق الساكنين الفعليين وسخط أقرانهم المحتملين، لأنه ترك للبيروقراطيين من أصحاب المؤخرات الكبيرة العناية بالتفاصيل، وهكذا أذاب عبدالمجيد عدة أزواج من الأحذية الضيقة المدببة قبل أن يحالفه الحظ» (١ ص١٣ـ١٤).

ـ استراتيجية التسمية، تسمية ذات وتسمية الآخرين، فزوجها «عبدالمجيد» وابنتها «دعاء»، و«سميحة» لها عشاق، و«صفية» تصلح للتلقي.

ـ لغة الكاريكاتير، كأن لا تفرق بين شخصية شيعية وشيوعية كما في هذا المثال:

«اهتزت مدام سهير لوقع الإهانة، ففقدت صوابها، وفرشت لذات على السلم ملاءة عريضة ملأتها بأقذع الشتائم، إلى أن فرغ قاموسها دون غِلّها، وعندئذ تذكرت المذهب الغريب الذي يحلل ما حرمه الآخرون، فأرادت أن تصمها بالشيعية، لكنها كانت تعاني مثل ذات من الحالة التي تختلط فيها المعاني، وتركب فيها الألفاظ فوق بعضها البعض، فاستعصت الكلمة عليها وانتظمت حروفها بصورة أكثر طوعا (لأسباب فسيولوجية لا أيديولوجية) للسانها المعوج «شيوعية».

استمعت ذات من خلف باب شقتها المغلق للشتائم المنهالة عليها دون أن تهتم، إلى أن بلغها الاتهام الأيديولوجي، فهبط قلبها ـ فعلا ـ بين ساقيها، إذ تأكد لها أخيرا ما كانت تساورها بشأنه الشكوك: السبب الفعلي للمقاطعة» (١ ص١٦٨).

تروعنا رواية «ذات» بالفساد والإفساد فيها حتى ليكره العربي نفسه، ويخاف على مصيره من هذا الاخطبوط المستشري في تركيب المجتمع وخلايا الواقع كلها، يخاف من الطعام والشراب والدواء والمواصلات، ولا يأمن على شيء، على حياته أو ماله أو كرامته أو وقته والنتيجة عطب في الجسد والروح. لقد تحالف على الذات العربية، ما أوصلها إلى الإرهاب الداخلي والموت البطيء والاستسلام الخارجي، وتشي العبارة الأولى في الفصل التوثيقي الأول الذي يحمل رقم ٢:

إضافة اسم أنور السادات إلى النصب التذكاري الذي أقامته إسرائيل باسم «ضحايا حرب الظلام والصمت»(١ ص٢٩).

ثم تشي العبارة الأخيرة في الفصل التوثيقي الأخير الذي يحمل الرقم ١٨ بالدلالة المفزعة:

«د. عاطف صدقي رئيس الوزراء: «نحن حكومة ولسنا عصابة» (١ ص٣٢١).

لقد عرضت الوثائق بالتكرار، ومن زوايا مختلفة ولوقائع متعددة مسلسل الفساد والإفساد المجرم بحق الذات العامة فصار إلى واقع موبوء في حمى نهب الوطن والمواطن دون رادع، والصورة التي تغطي المسلسل هي الدخول الأمريكي في تشكيل الواقع المصري وما استتبعه من تغيرات جرى الإلماح إليها، ومن الواضح أنها كانت في روع مؤلف الرواية حين قال:

«وفي هذه الأثناء كان المجتمع يتعرض لتغيرات واسعة النطاق، فالمشروع الحداثي العظيم للخمسينات والستينات آل إلى فشل مطبق ونفض أصحاب المشروع أيديهم منه، مستكينين إلى وضع التبعية. وخلال سنوات قليلة عاد كل شيء إلى نصابه: أعيدت الأموال والأراضي المصادرة إلى أصحابها، وتعدل سلّم القيم، وفقد العمال مكانتهم المتميزة وعادوا إلى القاع، وأجهضت الصناعات الوليدة أو دجّنت، واستعادت الامبريالية مراكزها القديمة سافرة أو متخفية خلف الشركات متعددة الجنسيات، وعربدت إسرائيل بغير رادع، وانتشر الفكر الرجعي السلفي على جناحين: مال النفط والإحباط» (٣ ص٢٣).

كانت الوثـائق وسيلة تعليمية مباشرة غالبا ما استخـدمها دعاة أدب التغريب بالإضـافة إلى وسائل أخرى كالأغاني واللوحات والأقوال الشارحة في لافتات وغيرها، ثم استخدم الأدب التسجيلي الوثيقة بالدرجة الأولى وقد انبثق عنها الموقف السياسي أو الاجتماعي أو الفكري، غير أن مغـامرة صنع الله إبراهيم وازنت بين الوثيقة والسرد في توليف يراد له قصد جلي هو الأفق المسدود أمام هـذا الواقع القذر، وهل هناك أزمة تضرب جذورها عميقا في الذات العربية أكثر مما أظهره هذا التوليف المرعب.

مرايا النار

أما «مرايا النار» فهي نص سردي يمعن في تشريح التأزم الذاتي العربي من باب الهجاء الصريح الذي يصل إلى أقذع الكـلام، فينتقد حيدر حيدر الـواقع العربي الأسود متـوجعا كالمسـوس من تصور المصائر القـومية المرعبة في وهـدة الدمـار العميم والشامـل وزمن الظلمات على حد تعبير الـراوي في «مرايـا النار» (٧ ص١٤) بتأثير حاكم عربي قاد العرب إلى مهلكة حرب الخليج الثانية.

إن الروايـة صرخة جارحة لضمير ملتـاع معذب كما في الأساطير القـديمة حين يقف الإنسان بـلا حول أو طول أمام جبروت الطاغية والنهم الأعمى إلى السلطان. ولعل هذا الشاهد الطويل من فصل الرواية الأخيرة، وعنوانه «زمن التتويج ومرايا الظلمات» يكشف عن الصوغ المأساوي للذات العربية تحت هيمنة الطغاة:

«هل كان ذلك الذي جـرى في الربع الأخير من القرن العشرين لوحة تـاريخية للسقوط البشري واضطراب الوعـي والتسفيل؟ أم أنه انحـدار نحو زمـن الكهوف والطواطـم الأولى مرأى تلك الـزحوف متراصـة على مد البصر، مأخوذة، أو منوّمـة، مجوّعة ومنهكة بالعسف والخوف، وهي تبتهل، رافعة صـورة الطوطم تحت تأثير اكسير خرافي ساحـر، أعمى البصر والبصيرة في عمق ذلك العـراء الصحراوي، عراء الشمس والغبـار ورياح الشرق السافية. رياح الجراد والجوع والقتل والظلمة وفقدان الاتجاه وموت الأمل؟

كذلك بدا المشهد المؤثر والميلودرامي، قبل خوض الحرب التي سيهزم فيها شرّ هزيمة، حيث ستمرّغ هيبته وأمجاده الفراغيـة وجنونه الاستعراضي في رمـال الصحراء عبر أبشع وأخـس عملية عسكرية شهـدها الشرق في تاريخه الحديث.

أكثر من سبعين ألف عسكري (حسـب التقارير الغربية ومعاهد الدراسـات الاستراتيجية العسكرية) من جنوده التعساء وغير المحميين سوى بالحفـر الرملية، والذين سيقوا عنوة إلى حرب القبـائل، حربه الخاصة، دفنوا في خنادق الرمل وحفـر الغبار، أحياء، تحت جنازير دبابات العدو التـي اجتاحت الصحراء، وبدأت بتحطيم قواته وتدمير دفاعاته وتحصيناته في العملية التي أطلق عليها: «عاصفة الصحراء».

وباستخذاء لا مثيل له، وهو يعاين بداية النهاية لسقوط عرش خلافته الذي اغتصبه بالقوة والدم، وعززه بالفتك والنهـب والغطرسة البدوية العمياء، سيوعز إلى مـا تبقى من فلوله المهشمة وحرسه الجمهوري، الموكل بحراسته وأمنه الشخصي، بالانسحاب للتحصن داخل العاصمة، مركز السلطة، والملاذ الأخير.

سيحدث ذلك الهروب المجلل بالخزي والعار بعد أن مسخوه إلى صـورته الأصلية، وبعد أن تراءى في مرايا العالم عـارياً ومدمـى آخذاً شكلـه الأول وحقيقته الجوهريـة راعياً يصلح لقيـادة الإبل في الصحـراء، لا قيادة الجيوش في المعارك الحربية والسياسية.

ـ ما دمت حياً فالشعب حي. أنا الشعب وأنا الدولة وأنا الوطن وبغداد تكفيني. مردداً قول جد جده الخليفة الذي اجتاحت جحافل التتار دولته الهرمة وحولتها إلى حطام وأنقاض. على هذا النحو، وهو مختبىء مع أركان قيادته داخل الأنفاق والملاجىء الاسمنتية المسلحة، سيخاطب شعبه المهزوم والمدمر والغارق في الحطام والجوع والتشرد والظلام.

ـ لقد هزمنا عسكرياً ولكننا لم نهزم روحياً يا شعبي العظيم الصابر.

يقول ذلك في الوقت الذي كانت التوقعات والنبوآت تشير إلى احتمال إنهاء حياته الفاجعة بطلقة مسدس، ختاما لفصل خريفه وتكفيراً عن هزيمته وجرائمه ودخوله مرايا الظلمات.

لكن التنبؤات ستخيب أيضاً هذه المرة.

«ها هو يعلن نفسه في بيعة جديدة، وفي عيد ميلاده الخامس والخمسين، بطلاً منتصراً بروحه التي لا تقهر، وحفاظه على السلطة، قاهراً بذلك أعداءه في الداخل والخارج الذين سيشمتون برحيله انتحاراً أو قتلاً أو نفياً» (٧ ص١٣٧ـ١٣٨)

تبدو «مرايا النار» ترجيعاً ذاتياً يستعمل حكاية مألوفة لوصف محنة الذات العربية حيث الشعب سديم مستباح والمواطن منتهك تائه، غريب، عن الوجود» (٧ ص٦٨) و«شاهد موت بلاد لا قيامة لها» (٧ ص٤١).

و«هارب من الجنون والحقد والجريمة واللامعقول وهستيريا الدماء المستباحة في وطن لوياثان العصور الحديثة أب الشعب الذي أشرقت شمسه الدموية الساطعة على بلاد العرب منذ ربع قرن ولما تهتد بعد إلى درب أفولها» (٧ ص ٧٣).

الحكاية هي لقاء رجل منفي غريب من المشرق في إحدى مدن المغرب مع امرأة متزوجة، وزوجها المشلول وابنتها الصغيرة، يتناوب على روايتها الغريب ناجي العبدالله والزوجة دميانة والزوج عبدالرحمن التاجي في سرد متقطع، بينما السارد الرئيس هو ناجي العبدالله الهارب إلى منفى آخر يستعيد الوقائع المريرة في قطار «يشق السهب والهضاب والأودية، كأفعوان ضخم يهدر ويتلوى» (٧ ص٢٥) حين يستحيل عليه البقاء وهو مسكون بالفاجعة و«صراخ التشفي» وكان قد صرح الراوي بجذور هذه الفاجعة في هذا الاعتراف:

«كيف يمكن أن يكون الإنسان وطنياً تحت سطوة وسلطة هذا الوحش؟ لم يقل لها ذلك، لكنه رغب لو يوضح لها بأن بلاداً يحكمها أمثال هؤلاء الأوغاد ليست بلاداً منتهكة وتسير باتجاه الهاوية وحسب، إنها هي أرض موطوءة، شعابها، وفجواتها، سهلة النيل، وجاهزة للاستسلام والتأوه، والنزف، والسقوط، ورفع الساقين إلى أعلى أمام فحولة أي رجل ولو كان من سلالة الخنازير.

وربما كان يود، ليوضح فكرته أكثر، أن يقول لها: وإلا كيف يمكن أن تستمر هذه السلالة الرعوية المنحطة في السلطة لأكثر من ربع قرن، بعد أن دمرت البلاد، وحولتها إلى مزارع أسرية وطائفية وعسكرية، ونهبت اقتصادها، ووضعته في مصارف أمريكا والغرب، ولا من يتجاسر على صرخة: لا.. لكل هذا العهر؟ (٧ ص٧٦).

يقف ناقد «مرايا النار» أمام احتمالين، من جملة الاحتمالات الأخرى في قراءتها:

الأول: قراءتها في نسقها الواقعي.

والثاني: قراءتها في نسق ترميزي يغني المعرفة الجمالية والواقعية في آن واحد.

في القراءة الأولى، تفصح الحكاية عن وجهة النظر من منطوق ناجي العبدالله المنفي الغريب الذي يبث

نعيه للواقع العربي طوال فصول الرواية كلها مختتما هذا النعي بالحديث الصريح المباشر عن حاكم بغداد:
«أنا الشعب وأنا الدولة وبغداد تكفيني» (٧ ص١٣٨).

وفي القراءة الثانية، يحتاط الناقد للرموز التي تستوجبها شعرية السرد، وهو عند حيدر حيدر علاقات لفظية مفعمة بالدلالات.

وكان أحد نقاد حيدر حيدر قد تنبه إلى ثراء الاستخدام اللغوي بما يتيح منظومة رمزية قوامها رصد الحركة الداخلية حيث «الفكر والتأمل والتفكير وقلة حركية الأفعال وغلبة الحلم والتذكر، وكثرة الآراء والمناقشات المجردة التي يوردها السارد الكاتب تعبيرا عن مواقفه الخاصة» (٢ ص١٦٩)، هادفا إلى تشكيل ذهني يختلق روابطه المنطقية ضمن سياقه بأعمال جهد المتلقي في ثلاثة مناح:

ـ منحى التردد اللفظي الذي يجعل من الفيض اللغوي المدهش دلالة في تركيب السرد، كأن يتكرر القول حول زمن «اللوياثانات» ليشكل منه دلالة إدانة الدولة الشرقية التسلطية، ونستطيع التوقف عند دلالات أخرى من تبدلات لفظ حكاية، أو زمن أو خراب أو كابوس، الغريب، قتامة، أو شبق، أو استشهاد، أو مهانة، أو مسخ، أو استباحة. . إن هذه الألفاظ، وغيرها، وهي تتردد كثيرا ومشتقاتها في النسق الحكائي لراو يسترجع الماضي، وينتقل بين الأزمنة ـ الحالات ـ الرؤى بمهارة أساسها اللغة، هوسها وإدهاشها.

ـ منحى إدغام الأفكار في سيرورة ذهنية وهي تنبثق من صيغ السرد غير الفعلية إذ يغلب على نص حيدر حيدر الذكرى أو النجوى أو الاعترافات أو الحديث المجرد. يضعنا السارد في حكايته بانتقائية عجيبة على أننا في فضاء غير تاريخي من خلال إلحاحه على أن تتصدر عنوانات فصول روايته كلمة «زمن» مثل: زمن الحكاية زمن الورد، زمن العار، زمن الهروب، زمن الغيرة، زمن التتويج ومرايا الظلمات.

رأى الروائي أن حكايته لا تستند إلى الوقائع بالقدر الذي تخوض فيه في سديم زمن ملعون لابد أن يتغير، وقد وصم هذا الزمن بالفظائع والارتكابات المرعبة والفساد الشامل، لذلك فإن السرد يخسر كثيراً مما تثمر أفكاره الكثيرة في توليد علاقة ذهنية، وإلا ما معنى أن تختتم رواية عن زوج وزوجة وعشيق بهذه الخاتمة:

«زمن تدمير المدن بالغازات الكيميائية القاتلة.

زمن المعتقلات وغليان شهوة الدم والقتل السرّي والتذويب بالأسيد.

زمن ازدهار أجهزة الأمن وانتشار الجواسيس والمخبرين في كل منعطف وسوق وبيت ومركز عمل.

زمن التحطيم المبرمج لروح الإنسان والانحدار به إلى عصر ما قبل نشوء الخلية في الطمي البدائي لبداية فجر الكون.

ممجَّد أنت وخالد إلى الأبد في أرشيف وذاكرة الدهور المنحطة. وليتأصل هذا الفساد العظيم في الخلايا والشعيرات الماصّة حتى يكون الهلاك والظلام والدمار عمياً وشاملاً. ليولد من اختمار هذا الفساد نسلٌ آخر، جديد، صلب ولامع، يمحو آثارك من طبقات الأرض، وتاريخ الزمن، ودم البشر القادمين مع الشمس» (٧ ص١٣٩ـ١٤٠).

ـ منحى إعمال التجربة الحسية كمعادل موضوعي بما يجعل العلاقة البشرية رموزا في البناء العام، كأن يوحي الزوج المشلول بصورة الأسياد والحكام، ففي هذا الشاهد رمز واضح، كأن الحديث يدور حول ثلاثية الزوج والزوجة والعشيق ثم تستحيل الإلماحة الترميزية إلى رمز السيد الطاغية في نظام سري قمعي سري:

«كانت السحب السوداء تتراكم في سماء مدينة الكريستال والسمسرة ومافيا الموت السري. سحب واهية كخيوط عنكبوط حيكت خلال عشرين عاماً من الأمجاد المزيفة والهتافات وإبتهالات الحماقة والغباء وهذيان الآلهة الصلصالية المحصنة بالبنادق وأقبية التعذيب» (٧ ص٧٢).

في وقت مبكر، أدرك حيدر حيدر أهمية طريقته السردية الرمزية، فأعلن مرارا أن كتابته انتقادية على طريقتها، وربما كان مفيدا أن نعود إلى بعض اعترافاته التي لا تفترق عن اعترافات أبطاله، ومنهم ناجي العبدالله في «مرايا النار» يقول حيدر حيدر عام ١٩٨٠:

«أنا أعتقد أن المجتمعات العربية الراهنة تكرس من خلال مفاهيمها ورؤيتها للإنسان قوانين مجتمعات العوالم القديمة وبالتالي هي لم تأت بجديد في إطار بناء الدولة والإنسان والقوانين البنيوية لجوهر العالم القديم، إنها تستعيد ميراث الدولة الأموية والعباسية. بما هي قمع وبما هي تزوير للروح في العصور الحديثة. الدولة المضادة أرى فيها عدوا وأرى فيها استعادة رجعية للقديم: ومن هذا المنظور أحاول أن أقول في كل ما أكتب إنني مضاد لهذه الدولة ولفكرها وأيديولوجيتها الرجعية المستبدة» (٦ ص٧٦).

أما وجهة نظرنا في أسلوبيته فيعززها ما كتبه إلى عبدالفتاح إبراهيم في رسالة خاصة:

«الرمز هو المعادل الموضوعي في الفن للواقع العياني وعن طريق الرمز تعطى الدلالة المستترة للأشياء. والرّمز يدخل في صلب جمالية الفن وشفافيته وإشعاعه، نحن في الفن، كما أعتقد، نتنكب المباشر بالرمز وننعطف باليومي الحسي الصلب العادي إلى الدلالة الرمزية لنعطي العمل الفني قوة إيحائية غامضة ومؤثرة وشجية» (٢ ص١٥٨).

(مرايا النار) نص روائي يشرح الواقع العربي الغافي على بركان، ويشخص أكثر أمراضه تخريبا للذات: هيمنة الدولة التسلطية القمعية على روح الإنسان العربي وطاقاته ووجوده من خلال نموذج حكم جرت تسميته وإدانته.

٢ ـ نقد التاريخ

شهدت الرواية العربية منذ مطلع السبعينات، ربما بتأثير هزيمة حزيران ١٩٦٧ ونتائج حرب تشرين الأول ١٩٧٣ المخيبة للآمال. إقبالا واسعا على استقراء التاريخ العربي الحديث والمعاصر من منطلقات متعددة نوجزها فيما يلي:

ـ مكانة العرب الدولية المتواضعة على الرغم من عبقرية مكانهم وغناه بالموارد الطبيعية والبشرية.

ـ هدر العرب لإمكانيتهم في المآزق الطائفية والإقليمية والقطرية وسواها، والأهم في مأزق التبعية.

ـ الإحساس بالخيبة القومية اثر الهزائم المتكررة في مواجهة الاستعمار الغربي، والاستيطان الصهيوني، ثم تفاقم الإحساس بهذه الخيبة إثر الحروب العربية ـ العربية والحروب الداخلية الأهلية وسواها، واستخدام الشعارات القومية ذرائع للاحتلال والغزو كما في احتلال العراق للكويت.

ـ إعادة أسئلة الهوية، إذ فاق ملف العلاقات العربية ـ العربية، وما استتبعه من حروب ومنازعات، ملف العلاقات العربية ـ غير العربية.

ـ تبدل المنظومات القيمية تبدلا جذريا في ظل تحول الأحلام القومية إلى كوابيس وأوهام مريعة.

لقد سعت الرواية إلى قراءة التاريخ العربي الحديث قراءة نقدية للإجابة على سؤالين أساسيين هما: من نحن؟ وكيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟

من المعروف أن الرواية التاريخية بمفهومها المتواتر، أي تلك التي تستخدم الوقائع التاريخية المعروفة وتبني عليها تخييلها الروائي، قد ظهرت بقوة مع نشوء الرواية العربية في أواخر القرن التاسع عشر، على يد جرجي زيدان في سلسلة رواياته العربية والإسلامية، ثم توالت الروايات التاريخية عند آخرين كثر في أقطار عربية متعددة، غير أن السمة البارزة في الرواية التاريخية حتى منتصف القرن العشرين هي العود إلى التاريخ العربي والإسلامي، ونادرا ما تناول هؤلاء الروائيون التاريخ العربي الحديث.

ومع نجيب محفوظ في ثلاثيته المشهورة، التي تعد رواية انسيابية بحق، ستتعدد القراءات الروائية النقدية للتاريخ الراهن، انطلاقا من المدى الواسع الذي يتيحه فهم الرواية التاريخية.

«هل يمكن الملاءمة بين حقيقة الماضي وحرية التخيل»؟ (٢٢ ص٦٠).

صارت الرواية عند كتاب الرواية الانسيابية على وجه الخصوص إلى بحث في التاريخ، فاستخدم الروائيون أدوات المؤرخ والفنان في الوقت نفسه. وهذا واضح في «الثلاثية» و«العصاه» (١٩٦٤) لصدقي إسماعيل، ورباعية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٢)، حتى نهاية الستينات، ثم برز هذا الاتجاه في السبعينات، ويكاد يكون سائدا في الثمانينات، ضمن مسارين الأول هو مسار الرواية الانسيابية، والثاني هو مسار الرواية النقدية.

في المسار الأول، نشير إلى الرواية التي توجت جهد الروائي العربي إلى الإحاطة بتاريخه الحديث والمعاصر ونقده، أعني خماسية «مدن الملح» (١٩٨٤ ـ ١٩٨٥ ـ ١٩٨٩) لعبدالرحمن منيف، وموضوعها هو اكتشاف النفط والانتقال إلى العصر النفطي وتأثيراته على الحياة العربية برمتها بما يجعل الرواية بحثا تاريخيا في ثوب رواية، وقد قال عبدالرحمن منيف مؤكدا شغله التاريخي والروائي معا:

«وبالنسبة لمدن الملح قرأت كما كبيرا، لا لكي استخدمه كوثيقة، وإنما من أجل أن ابتعد، وبمسافة كافية، لإعادة صياغة التاريخ بخطوط موازية، وليست كوقائع فعلية حصلت» (٢٧ ص٣٠٦).

وفي المسار الثاني أشير إلى رواية فاضل الغزاوي «آخر الملائكة» (١٩٩٠)، وفيها قراءة نقدية لتاريخ العراق الحديث من خلال حياة محلة صغيرة في مدن كركوك اسمها «جقور». يتقصى الروائي الوقائع التاريخية منذ الحكم الملكي فالجمهوري حتى مطلع السبعينات للكشف عن جذور الراهن في أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

إن هناك عشرات الروايات الانسيابية، والأخرى التي عنيت بنقد التاريخ، ولكنني اخترت روايتين هما الأحدث، الأولى هي رباعية «مدارات الشرق» (١٩٩٠) لكاتب عني في رواياته كلها بالموضوع القومي وبأحداث التاريخ العربي الحديث الكبرى من «ينداح الطوفان» (١٩٧٠) المكرسة لرصد التغيرات الاجتماعية والسياسية في الخمسينات والستينات، إلى «السجن» (١٩٧٢)، وهي تشريح موجع لآلية القمع، إلى «ثلج الصيف» (١٩٧٣) المخصصة لمعالجة هزيمة حزيران ١٩٦٧ وأثرها على الحياة العربية، إلى «جرماني» (١٩٧٧)، و«المسلة» (١٩٨١)، وهما نقد جريء لنتائج حرب ١٩٧٣. والثانية هي «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧) لسيد الرواية العربية نجيب محفوظ ضمن إطار الرواية النقدية المعنية بقراءة التاريخ.

مدارات الشرق

وإذا كان ثمة من يطلق على «الرواية الجيلية» اسم «الرواية الانسيابية» فإن رواية «مدارات الشرق» تنطلق من

هذه التسميات لتكتسب سمات خاصة، هي أقرب إلى الرواية التاريخية، فالرواية تتصدى في عمر التاريخ لقرابة عقد من الزمن من ١٩١٨ إلى ١٩٢٨ تقريبا من حياة سورية بين رحيل الأتراك والاحتلال الفرنسي إلى ما بعد الانتفاضات الفلاحية وبدء انتظام الحياة في سورية في سياق الاحتلال.

تستعيد «مدارات الشرق» في «الأشرعة» و«بنات نعش» حياة سورية أو بلاد الشام خلال عقد من التاريخ ١٩١٨ ـ ١٩٢٨ على وجه التقريب، وتستحضر مع هذا العقد مصائر مجموعات بشرية بوصفها مصائر وطن يتحول في خضم صراعات اثنية ودينية وطبقية، فتظهر جلية أفكار العصر وأخلاقياته وتركيباته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

تبدأ «الأشرعة» عام ١٩١٨ بدخول الأمير الحجازي طالبا عرش الشام وقد تعود إلى مطلع القرن عن طريق الارتجاعات، ثم تنتهي بخروجه منها عام ١٩٢٠ وقد تمكن الاحتلال الفرنسي من عرش الشام وبلاده العريضة، وتكمل «بنات نعش» الرواية من قلب الوقائع التاريخية المحتدمة، وتتوقف إثر خمود رصاصات الثورات واستتباب الوضع للاحتلال الفرنسي.

لا يعتمد نبيل سليمان أسرة واحدة، كما هو الحال في كثير من الروايات الانسيابية الجيلية، بل يضع «تخطيطة» روائية تستند إلى إحاطة نموذجية شاملة بمفاصل التحولات، ورموزها وقواها الفاعلة، وتفاعلها الوطني، حتى يصير بمقدور المتلقي أن يحيط بالعصر وتجلياته وتطوراته من منظور وعي حاد بالمسألة التاريخية وقراءتها نقديا في رؤية ملحمية شديدة الإدراك للضرورة الاجتماعية والسياسية والإنسانية. غير أن منظور الوعي هذا وهو يركز، كل حين على المآل الفاجع للمصائر القومية والوطنية، فإنه لا يغفل عن الرؤية المعمقة لجذور تكون اللحظة التاريخية المؤسية المستمرة، فثمة توكيد ملحاح أن أطروحات النهضة في الحرية العلمنة، والدمقرطة والعلم والعقلانية والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان والمشاركة الشعبية مازالت حلما في الراهن، وثمة توكيد يكتسب راهنيته أيضا على أهمية وعي هذه الجذور التي قادت إلى النظام العربي، أو الأنظمة العربية، في بؤسها وانكساراتها وهزائمها.

إن موضوع «مدارات الشرق» هو بحث تاريخي في صيغة الرواية، عن جذور الفجيعة القومية، وتكونها في نصف القرن العشرين الأول.

تتابع الرواية مسار خمسة من عساكر القشلة الحميدية بدمشق، إبان انهيار المقام التركي العثماني ودخول مرحلة مختلفة هي مسار الشام كلها:

ياسين الحلو من الزنبقلي، إسماعيل معلا أبو عاطف من كفر لالا، فياض العقدة من ريف حمص، عزيز اللباد من قبية، راغب الناصح من الجولان.

ومن هذه الشخصيات، يكون الحديث عن عشرات الشخصيات الأخرى الرئيسية والفرعية وعن باشوات وأغوات وإقطاعيين وتجار وتجار حروب وعمال وفلاحين وحرفيين وصحفيين وضباط وقادة ونساء وأطفال يموتون أو يحيون في طاحونة مخاض مجتمع يتبدل.

وبهذا الإطار، تصبح الشخصيات الخمس مفاتيح لهذا المجتمع الموار بحركته وتغيراته. إذن هي رواية عن تبدل مجتمع، لا لمعرفة كيف تبدل خلال عقد من التاريخ، ولكن لمعرفة كيف أصبحنا الآن في مدارات الشرق المسدودة، وفي حلم التغيير الذي لا يزال حلما.

زمن الرواية انسيابي تاريخي، وفق مفهوم الدوائر المتداخلة، حيث تتوازى المشاهد الروائية وتتداخل ومكانها هو سورية كلها، وبعض مناطق بلاد الشام الأخرى في لبنان وفلسطين. يتحرك الجميع وتظهر مع حركتهم

حركة التقيد والانتقال مع عنفوان الحراك الاجتماعي الهائل في صراعات حادة بين القوى الداخلية والفلاحين أساسا وبقية الفئات الأخرى قليلا، وبين القوى الداخلية والخارجية، من أمريكا، لجنة كراين، إلى بريطانيا، إلى فرنسا، إلى الصهيونية التي نشطت في تلك الفترة، وقبلها أيضا.

والحق أن «مدارات الشرق» عرض تاريخي جغرافي يحيط بالريف أساسا، وبالمدينة بفئات المجتمع الريفي والمديني، وفي حالات تطور هذا المجتمع، ففي الريف هناك فضاء الشام كله من أقصاه إلى أقصاه من حوران إلى دمشق إلى الجولان إلى حمص وحماه والساحل وادلب والفرات، بتركيباته العشائرية والاقتصادية الإقطاعية والزراعية والفلاحية والبدوية، وفي المدينة، هناك البرجوازية والبرجوازية الصغيرة الصاعدة والقوى الدينية، والمثقفون، والصناعيون والتجار والعملاء والجواسيس والانكليز والفرنسيون، وتغطي المكان مدن دمشق وحلب وحمص وحماه وحيفا (قليلا).

ترصد الرواية في فصولها الأولى من «الأشرعة» تشكل المجتمع الشامي إثر رحيل الأتراك وقيام الحكومة العربية الهاشمية بدمشق. ولعل تتبع شبكة علاقات الباشا شكيم، ممثلا ورمزا للطبقة الحاكمة الجديدة يكشف عن صياغة مجتمع جديد في أتون متغيرات هائلة، ويكشف عن تمثل الشخصية لمحمول الوقائع التاريخية في بناء الرواية، فهو وريث الإقطاع المديني، أي الطبقة البرجوازية ذات الامتداد الإقطاعي أو الطبقة البرجوازية المتحالفة مع الإقطاع بتعبيراته الدينية من خلال المصاهرة مع أمير الحج وبتعبيراته الطبقية من خلال ملكية الأرض في الغوطة وريف دمشق، وبتعبيراته التجارية من خلال التجار والمتعهدين والحرفيين في الشاغور والميدان وغيرهما من فعاليات دمشق الاقتصادية وبعلاقاته مع الغرب الأوربي الفرنسي والانجليزي والأمريكي، والصهيوني، بنشاطه النامي آنذاك، ويجد المرء تجسيدا لهذا كله في الأحداث والشخصيات، فالباشا شكيم صاهر أمير الحج، وتزوجت أخته لميعة من المستر بيجيت الإنجليزي ومثلما كانت صلاته وطيدة بالتاج العثماني ستكون وطيدة مع من يصوغون صورة التاج الجديد في الشام، من القوى الداخلية الفاعلة، إلى القوى الخارجية الأكثر فعالية.

تجسدت المحلمية في «مدارات الشرق» في تصوير مجتمعنا بكليته بروح موضوعية ترصد القوى الفاعلة في هذا المجتمع من خلال أناس أو أفراد ينهضون بعملية التطور، بما هم نماذج عن اعتمال المجتمع بمحركات تغيره، ويزكي هذه الروح الموضوعية، قوميتها أي أن الصراع الملحمي قومي يتلبس أشكالا مختلفة من الصراع، قدرية أو تكاد، في مواجهة قوى مجهولة أو معلومة وغالبا ما يؤول الصراع إلى فجائع شاملة كما في حالات انهيار المجتمع وانتقاله من حال لحال.

ولاشك أن «مدارات الشرق» تحفل بالروح المأساوية التي يحملها بناؤها العام من جهة، ويجسدها بشر مناضلون من أجل قيمهم ومبادئهم إلى النهاية أمثال عزيز اللباد وحمادي الحسون وإسماعيل معلا ونجوم الصوان... إلخ، ويعد صوغ شخصية عزيز اللباد مثالا للشخصية المناضلة التي تبدأ بالتمرد الفردي البسيط على آل بشارة الذين خدعوه، حين أخذوا الأرض من والده مقابل إعفائه من الخدمة العسكرية ثم لم يوفوا بوعودهم، وعلى آل العباس، وهم من طائفته، الذين تخلوا عن قضيته إيثارا للسلامة مع آل بشارة، فالإقطاع واحد متآلف مهما كانت طائفته أو دينه أو مذهبه، والاستبداد الشرقي المنتشر واحد مهما تباينت أشكاله وأماكنه في هذه البلاد التي ابتليت بالظلم السائد العنيف أو البسيط وهو ما واجهه عزيز اللباد في رحلته في البلاد، تكونا لوعيه وإنضاجا لشخصية المناضل في كيانه وتعزيزا لإرادة المقاومة في روعه من جهة، ومن جهة أخرى هي رحلة لعرض جذور هذا الاستبداد الشرقي المتمثل في الإقطاع ومثاله في المدن والأرياف،

وهكذا رحل اللباد من «قبية» التي صار أهلها كلهم مرابعين لبيت بشارة، إلى اللقاء، مصادفة، بهولو التكلي في القطار في رحلة الشام إلى حمص للقاء حاتم أبو راسين حيث بدء تلمس أشكال النضال المشترك المديني الريفي توحيدا لعملية تاريخية ستواجه الانكسارات والشدائد والتلاقي والافتراق، غير أنها ستكون رمزا وطنيا وقوميا بعد ذلك إلى الاجتماع بالرفقة لاستعراض حصيلة ما جرى، هاهم قد عادوا يلتقون، على الرغم من انتشارهم في أنحاء سورية التي لم تألف الألسنة بعد التلفظ بها، فظلت تؤثر عليها الشام (١٤ ص١٧٧).

لقد التقوا بفضل عزيز اللباد، هذه الروح النضالية المثابرة، فقد اعتاد أن «يدور في كل اجازة عليهم من عين فيت إلى الزنبقلي، من كفر حبوس والخان إلى دكان سليم افندي والحرزة، من حمص إلى القشلة» (١٤ ص٢٧٧).

ولا ينسى نبيل سليمان بين الحين والآخر أن يذكر بهذه الروح النضالية المثابرة وقد يكون فيمايذكر الروائي خطابا أيديولوجيا صارخا لا يتناسب مع وعي الفلاح البسيط في بداءة تكونه ونضجه كما أشار آخرون غير أنه، في لهفته لصوغ الشخصية، جعلها تجاهر بمثل هذا التثاقف العالي.

وتمضي رحلة اللباد إلى الزنبقلي ليشهد فظائع الاستبداد الإقطاعي العجيب (عقوبة وضع الفلاح على الصاج (١٤ ص٢٨٧) ثم إلى كفر لالا بحثا عن إسماعيل معلا ليشهد فظائع استبداد إقطاعي آخر (إقطاع بيت البزاز والشيحا) ثم إلى الشام، للتصميم على متابعة ما يشهد وما يقوى عليه فعل. وفي حماة حيث نقل وفياض إلى قشلتها، ينخرطان في معمعة التحولات المتسارعة، ويخوض اللباد فعلا نضاليا أرقى هو الإسهام، مع الفلاحين المقاتلين، في «قومة» مرجمين، دفاعا عن شرف الفلاحين.

ينقذ اللباد نجوم الصوان، التي ستغدو رمزا وطنيا ونضاليا أيضا، ويقودها لرعاية حاتم أبو راسين في حمص، بعد أن بقيت في المشرقة وقتا.

وتمضي رحلة اللباد إلى تلكلخ وطرابلس، ليشهد فظائع استبداد إقطاعي آخر في سهل عكار (عبود بك الرشدة) ومع اللباد تختتم «الأشرعة» رحلتها مع جحيم الشام الباقية الصابرة والمصابرة (١٤ ص٤٨٤) باستعراض أسئلة الأسماء كلها أو الرموز كلهافي وجدان اللباد بالذات، قبل سواه.

لقد تعمق الروائي نبيل سليمان في دراسة البيئة الاجتماعية، ولاسيما مفاصله الرئيسية، وانعطافاته التاريخية الدالة من خلال تمثلها في البنية الروائية أحداثا وشخصيات.

تفتتح «بنات نعش» صراعاتها باللباد أيضا، لمتابعة ما شهده من عبود بك الرشدة حيث تموت هيلانة التي أحبها تعذيبا بالأسياخ تدفع في فرجها ودبرها حتى ماتت (١٥ ص٩) فتنهض إرادة المقاومة إرادة قبية ومرجمين لأن «عزيز اللباد ليس حمارا» عزيز اللباد رجل مثل كل الرجال، بل رجل يبز كل الرجال، وهو يشهر البندقية، على الأقل كي لايمسخه الله حمارا، وهو لا يزال بشرا (١٥ ص١٠) فيحمل السلاح ويصوبه إلى صدر عبود بك حتى يرتمي أرضا، فيهرب اللباد إلى جحيم استبداد إقطاعي آخر (الأغا شاهين التركماني على طريق بللوران) ويعري نمطا آخر من فظائع الإقطاعيين مع أم عثمان وأولادها وفي هذا المكان بالذات، تتعزز إرادة النضال لدى اللباد وتتعضد، فينذر نفسه لمقاتلة الظلم أينما كان (١٥ ص٢٣٥) لقد نضج وعيه الطبقي والوطني، مما يسمح بتحوله إلى مناضل بلشفي إثر لقائه بالبلاشفة «وليف كيروز» و«الأستاذ فخري» بحلب.

وهكذا يشكل عزيز اللباد، في تحوله النضالي، مع إسماعيل معلا ونجوم الصوان وآخرين، أساس مواجهة من يظلمون ومن يساندون الظلم أو ينتهزون أو يخونون: المتحكمون بأصنافهم، انطلاقا من فياض الذي صار خواجة وياسين الحلو وراغب الناصح اللذين صارا زلماً «لهؤلاء المتحكمين، وقد مر اللباد بعدة مواجهات،

فياض الذي قتل إثر المواجهة، والخواجة ثابت لاسترداد أخت نجوم، ثم المواجهة الكبرى في الهزيع الأخير من الليلة الأخيرة لحفل الصيد الذي أقامه الأمير دشاش للمتحكمين بالبلاد في عين آدم، وكان الأمير دشاش فقد إحدى عينيه وسقط عدد من القتلى والعبيد والضيوف السوريين والفرنسيين، وفر المهاجمون دون أن يخلفوا أثرا» (١٥ ص٥٧٧).

وبهذه الواقعة النضالية في هذا الفصل الأخير من «بنات نعش» تختتم الرواية صفحاتها على البعيد والمجهول القادم.

يستوقفنا الطول الذي يرتبط بالسرد الدائري والحبك المفتوح، وعدد صفحات «مدارات الشرق» حتى الآن (٤٨٤ + ٥٧٩) = (١٠٦٣ صفحة بالحرف الناعم).

وهناك دواع للطول، هي الحاجة إلى التعمق في تحليل المرحلة التاريخية والإفاضة في الوصف الانثربولوجي والانثوغرافي والاجتماعي والثقافي وغير ذلك من الملامح التاريخية، مثلما يحتاج إلى التدقيق في سيماء الأشخاص وتمايزهم والعناية بتحولاتهم السيرية، وغالبيتهم يشيرون بعد ذلك إلى تحولات سيرية مجتمعية، عندما يصبح الشخص ممثلاً لطبقة أو فئة أو انعطافة.

ومن هؤلاء الأمير دشاش الذي يمثل البدو والعشائر، وهو يظهر أميرا بدويا في الرقة ثم تتشابك علاقاته ومصالح مجموعته إلى الإقطاعيين الآخرين والمتنفذين المدنيين وعلى رأسهم الباشا شكيم، حتى أن علاقاته موصولة مع الغرب، الانكليز والفرنسيين. وفي الخلاصة، فإن شخصية الأمير دشاش من النماذج البشرية المعقدة في الرواية بالقدر الذي تتعقد فيه علاقاته ومصالح مجموعته.

وهناك الشخصيات الأبسط والأظهر في تحولاتهم مثل حمادي الحسون الذي يجسد تحول الفلاح إلى تعبير ديني، ، وسليم افندي الذي يمثل الطبقة البورجوازية الصاعدة، ولاحظنا في شخصية عزيز اللباد تحوله من فلاح إلى مناضل بلشفي عنيد. وثمة شخصيات تتحول، مخادعة ذاتها، أو تخون طبقتها كما حدث مع راغب الناصح وفياض العقدة وياسين الحلو، وقد اعتنى الروائي نبيل سليمان بتحولاتهم في خضم المتغيرات العنيفة لمجتمع يتبدل.

أما السرد الدائري، فهو ضرورة بنائية في الرواية الانسيابية، فليست مثل هذه الرواية مخصوصة بالشخص بقدر ما هي مخصوصة بالتعبير عن مجتمعه وتطور مجتمعه.

ولعل استطلاع الحجم المعطى لعزيز اللباد يتيح لنا تقدير الأهمية الرمزية الموضوعية لمعاناة هذا الفلاح المناضل وتحولاته بما هي تحولات طبقة.

فبعد أن كان العساكر الخمسة مفاتيح لرؤية مجتمعهم، صار عزيز اللباد شخصية رئيسية ومعبرة أكثر من سواها عن أوضاع طبقتها وتطلعاتها.

لقد عني الروائي بوصف الشخصية، ولاسيما دورها الاجتماعي، ومن هذا المنطلق تحفل فصول عزيز بتفاصيل البيئة أينما حل، ثم تستغرق هذه التفاصيل بوصف أنواع الإقطاع والاستثمار وحياة الفلاحين ونضالهم في ذلك العقد من التاريخ، ولقد رأينا كيف كان عزيز اللباد شاهدا على نماذج إقطاعية متعددة في رحلته من منطقة لأخرى.

وهكذا يقترب السرد من دائرة عزيز ثم يداخلها بدوائر الوصف الاجتماعي والإنساني في البيئات التي حل فيها، إلى أن يبتعد السرد إلى دوائر شخصيات وموضوعات أخرى، ثم ما يلبث أن يعود السرد إلى عزيز، وهكذا دواليك مع بقية الشخصيات الأخرى.

وهذا يعني أن الحبكة لا تقتصر على فعل شخصية محددة أو على وقائع بعينها، فقد ارتهنت الحبكة بتحفيز تأليفي يحيل إلى المادة التاريخية ويجاوزها في آن معا إلى حوافز بسيطة ومركبة تسعف الفعلية على محاكاة التاريخ ومقاربته من أوسع الأبواب.

ومما يجدر ذكره أن الرواية الانسيابية تستند إلى اتجاهات واقعية أو واقعية نقدية، لأنها تستند إلى قوة الوثيقة وصدق الواقعة في تركيبها الفني، وفي «مدارات الشرق» ثمة واقعية ذات ميل نقدي غالبا وذات ميل رمزي من جهة أخرى.

وقد تميزت «مدارات الشرق» كرواية واقعية انتقادية، تتحلى بالنظرة التاريخية للأشياء وتصويرالبشر في سيرورة تطورهم، وبالتحليل النفسي الاجتماعي المعمق استنادا إلى وعي التناقضات القائمة والنمذجة، تعميم الأوضاع ومجاوزتها في آن معا، وإلى تملي الجوهر الاجتماعي لملامح الشخصية، وبالصدق التاريخي الذي يعني بالأحداث كمحصلة لتطور اجتماعي لا النزوع التبسيطي للوقائع عن طريق التركيز على الحدث الدال، وليس المصادفة، وبالحرص على معرفية بناء الرواية ومغزاها الإنساني الرفيع، وثمة شواهد على ذلك كله.

أما الميل الرمزي للواقعية، فيتجلى في توازي المبنى الواقعي والمبنى الرمزي للرواية ونلمس ذلك في الظواهر التالية:

أ- تجنيس العلاقات وينطبق هذا على غالبية الشخوص، وأفعالهم، ففي الرمز الأشمل، نلحظ ذلك في إخصاء حاتم أبو راسين قبل استشهاده، وفي محاولات انتعاض هشام الساجي أمام المستعربة جانيت في التطلع إلى عهد جديد.

وعلى هذا فإننا لا نستطيع أن نفهم موقف الرواية من المثقفين المتنورين دون إدراج الاستغراق في الجنس كسمة شرقية، ولا أعتقد أن هذه سمة شرقية فقط، على أنه ترميز للانكفاء الذاتي والانشغال بحاجات شخصية عن الشواغل العامة.

وعلى هذا أيضا فإننا لا نستطيع أن نفهم موقف الرواية من المرأة دون ترميز علاقات المرأة بالرجل جنسيا، وكان فعل هذا من قبل الأدباء السرديون (قصة ورواية ومسرحية) الذين كتبوا عن علاقة الشرق بالغرب على سبيل العلاقة بين ذكورة وأنوثة، وكان فعل هذا كذلك الأدباء الرومانسيون الذين جعلوا المرأة رمزا لقضية وطن، أو طبقة أو غير ذلك، وشاع ذلك في الشعر على نطاق واسع وفي الفنون السردية على نطاق أضيق.

في الإطار الأعم، هناك ترميز لنجوم الصوان على أنها الشام أو قيمة وطنية أسمى تظل مفتوحة على أمل التغلب على الهزائم.

وفي الإطار الضيق، يشير تمايز الموقف من المرأة على أنه موقف يحمل تغييرا طبقيا أو اجتماعيا على الدوام، ولا ينبغي الأخذ بتعميمات بعض النقاد حول تنزيه المرأة الريفية وإدانة المرأة المدنية، فنجوم الصوان نفسها فضت بكارتها قبل الزواج وأقامت علاقات جسدية مع عزيز اللباد، وأختها «ترياق» تمارس حياة المدينة في قصر الخواجة ثابت، بل هي ترفض التخلي عن هذا النمط الحياتي، أما خديجة التكلي فهي امرأة ريفية قبل أن تكون مدينية وفي الريف تقام علاقات متعددة بين راغب الناصح والنساء على سبيل المثال المهم أن المبنى الرمزي للعلاقة بين الأنوثة والذكورة في «مدارات الشرق» يشير إلى طوابع طبقية واجتماعية، كما في تفسير علاقة سليم أفندي البسمة بخديجة التكلي أو في تفسير العلاقة الجنسية المخذولة بين عمر التكلي والست زهرة.

ب- بداية رمزية ونهاية رمزية، وهو ترميز كوني لا يتصل بمكان الشام، بل بطموح شرقي شامل أو كوني عن ميلاد القتل مع بدء التاريخ وتجليه المستمر كما هو الحال مع تاريخ الرواية، ففي بداية الرواية نقرأ: «بين

يدي فيلسوف انفلش الحقل الـذي قيل إن قابيـل قد قتل فيه هـابيل، في واحدة مـن وكنات الجبل المصـابر العاري تململ الحجر الذي هشم به الشقيق رأس شقيقه، ود الدم لو يقدر أن يسيح وأنت الشام من أقصاها إلى أقصاهـا، تلاقـي شمسها على وهـن» (١٤ ص٧) وفي نهايتها نقـراً عن طلـب الثأر مـن القاتـل كما تقول الأسطورة: «وإذا ببنات نعـش مازالت تبكي أخاها الـذي قتل منذ الأزل، وراعه بعد قليل ألا يكـون بكاؤها كما ألف وهو طفل، كأنما هو بكاء لإخوة عديدين، وكأنما هو بكاء موشك أن ينقطع، ولن يطول إلى الأبد، أو أنه ليس حزنـا فقط بل بشارة أيضا، وكان الفضـاء الموشى بالنجوم ورسوم العمران ينـادي الأفئدة الموجعة كي تندغم بالبعيد والمجهول» (١٥ ص٥٧٩).

وهناك أيضـا التمثيل الرمـزي لغالبيـة شخوص الروايـة، وكنا أشرنا إلى بعـض ذلك. ومـن الملاحظ، أن تلوينات الواقعية أغنت الخطاب الروائي.

تعكس الرواية فلسفـة العصر وأخلاقياته ونظمه الاجتماعية ومأثـوراته، فالرواية انسيابية هـي سجل حافل لهذا كله، و«مدارات الشرق» ثرية بخصـائص عصرها وتراثه، في معالجة مميزة لزمان الـوقائع وفضاء العلاقات الاجتماعية والإنسانيـة، ولقد عني الروائي نبيـل سليمان بتطور شخوصه في محيطهـا الاجتماعي والإنساني، وفي زمنها فهناك عنـاية بإشكال ملكيـة الأرض واستثمارها وهناك دراسة معمقـة للطبيعة الطبقية للدولـة، ودراسة مفصلة للحـراك الاجتماعي من بيئـة لأخرى، والهبات والقـوميات الشعبية والفـلاحية والحرفية والبرجـوازية، ودراسة لا تخلو من تحر تـاريخي لتطور الأفكار السياسية في عقد العشرينات ولاسيما تداخـل الطبقي والوطني مع الأشكال الأخرى الدينية والطائفية وغير ذلـك. وفي هذا الإطار تغني قراءة «مدارات الشرق» عن عشرات المصادر التاريخية عن مرحلتها.

حديث الصباح والمساء

هي الـرواية ماقبـل الأخيرة لنجيب محفوظ، إذ لم يكتـب بعدهـا إلا رواية قصيرة هي «قشتمـر» (١٩٨٨) ولكنها كانت تصلح أن تكتب كرواية انسيابية لولا إيثار محفوظ للسرد المختزل الذي يميل إلى أسلوب القص الخبري، فهذه الرواية، على الرغم من اختـزالها، أشبه بتقرير إخباري عن مصر وتطورها منذ نهاية القـرن التاسع عشر حتى اليوم. وأعتقد أنها من أهم روايات محفوظ تكثيفاً لخبرته الفنية العالية ولوجهة نظره في تاريخ مصر الحديث.

لقد نجـح محفوظ في صوغ روايـة شديدة الاختـزال وشديـدة الإيحاء هي سيرة أسرة وسيرة الطبقة المتـوسطة وسيرة مصر، فكانت تـأملاً مفعماً بالدلالات وثـرياً بالمعاني والأفكـار حول مصير القومية الحديثـة في علاقاتها الداخلية (القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية) وفي محيطها العربي، وفي علاقاتها الدولية.

أراد محفوظ أن يحدد الذات القومية على أنها مصر، فوردت إشـارات لقضية فلسطين ضمن وقائع الصراع العربي الصهيوني الـذي واجهته مصر عسكـرياً وسياسيـاً، بينما لم ترد ذكر القـومية العـربية أو العلاقـات العربيـة أو حتى الوحدة بين سورية ومصر. ويضاف إلى ذلك أنه سمى الجد الأول للأسرة باسم «يزيد المصري»، فكانت بداية طبقة وبداية عصر وبـداية دولة حديثة تحرك فيهـا التاريخ الوطني لمصر الحديثـة وقوامه العلم والعمل والمبـادرة السياسية والإنتاجية. ومن المفارقة أيضاً، ان محفوظ ختم روايته بهذه الشخصيـة ـ الجد الأول ـ بحيلة فنية هي أنه كتب روايته حسب ورود الشخصيات بالأحرف الأولى من أسمائها فالبداية مع «المصري» والنهاية معه.

وقد زاد مـن قوة المفارقـة، ان الشخصية الأولى في سرد الرواية، هـي أحمد محمد إبراهيـم الذي مات بـاكراً فحزنوا عليه كثيراً، ولاسيما خاله قاسم الذي دخل في الدروشة والتصوف، ثم يمضي اكتشاف الذات أكثر مع شخصيات تتوالد وتنمو تعبيراً عن تكون مصر الحديثة.

ضمت الرواية ٦٧ شخصية من الرجال والنساء، قام بتعريفها وتنظيم السردر او عارف بكل شيء على طريقة القص التقليدي، غير أن تجديداً في السرد يتبدى في نهج محفوظ، وهو توزيعه المعرفة على شخصيات وأحداث متلاعباً بالزمن مثمراً جمالية السرد من أبسط مستوياته التي عرفها التراث العربي، كالخبر والسمر والليلة والحديث، وهو مجهود يندرج في تطويع محفوظ لتقنيات السرد الموروثة مارسه بقوة في رواياته في الثمانينات، ففي «ليالي ألف ليلة» (١٩٨٢)، حديث قصصي أقرب إلى الاسترسال عن شخصيات، وفي «يوم مقتل الزعيم» (١٩٨٥)، حديث قصصي موجز عن شخصيات، وفي «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧) حديث قصصي أشد إيجازاً عن شخصيات، بل انه راويتنا يجعل السرد الروائي عملاً إخبارياً يستند إلى خاصتين هما: الاختزال لإعلان موقف أو معنى، والتراكم للكشف عن هذا الموقف أو هذاالمعنى، فقد يذكر الراوي واقعة على عجل في إخباره عن شخصية، ثم ما يلبث أن يعاود التعليق عليها أو الشرح أثناء إخباره عن شخصيات أخرى. ثم ينتصر محفوظ للتاريخ في فهمه للوقائع والزمن على الرغم من فيض الإخبار وغمرة الدلالات، ونستطيع أن نتلمس بعض الصفات الأخرى التي تؤكد النظرة النقدية للتاريخ:

- الحرص على الإشارة لتطور مصر والأحداث العامة الكبرى في حياة كل شخصية، فيتكرر الموقف من ثورة ١٩١٩ وسعد زغلول والنحاس والملكية والثورة وعبدالناصر والسادات والانفتاح وغير ذلك.
- تقصي التواريخ الشخصية والعامة في حياة كل شخصية.
- تقصي حالات الأبناء والأحفاد جميعاً فيما يشبه التقرير الصحفي أو التقرير السيري.
- السارد واحد على الرغم من تعدد الشخصيات التي تروي.
- تكرار المعلومات حول الشخصيات، فتتكفل عبارات التوصيف الذكية اللماحة بالتعريف بالشخصيات حتى أن بعض المعلومات عن بعض الشخصيات يمكننا أن نحذفها دون أن تضر بالنسق الحكائي.

تهدف «حديث الصباح والمساء» إلى هدف جلي هو نقد الواقع من خلال الوعي بالتاريخ، إن وجهة النظر واحدة يعيد فيها الراوي ويستعيد.

وتتنازع هذا النقد رؤية فلسفية عن المطلق (المثال) الضائع في المتغير، ورؤية سياسية هي مرثية الوفد والوفديين الدائمة الذين صاروا أولياء الله في هذه الرواية، ونقد مرحلة عبدالناصر والانفتاح. وهي أفكار طالما رددها محفوظ في رواياته وكتبه السردية السابقة وكان قد صرح بمثل هذه الأفكار في كتابه السردي «أمام العرش» (١٩٨٣) حين جعل سعد زغلول ومصطفى النحاس من «الخالدين في قاعة العدل المقدس» (٢٦ ص١٨٦).

وفي هذه الرواية نسمع مثل العبارات والأوصاف:

- في حديثه عن راضية معاوية القليوبي:

«وقد شاهدت ثورة ١٩١٩ من مشربية بيتها العتيق، وسجلت في قاموسها الخالد ولياً جديداً اسمه سعد زغلول» (٢٥ ص٩٤).

- أو «وسمعت بولي آخر اسمه مصطفى النحاس، وأخيراً آخر الأولياء الذين عاصرتهم جمال عبدالناصر الذي رفع أحفاداً لها حتى السماء وخفض أعزة منهم إلى الحضيض أو السجن، فراوحت بين الدعاء له والدعاء عليه» (٢٥ ص٩٥).

- في حديثه عن شاذلي محمد إبراهيم:

«فلم يقع تحت سحر الوفد» (٢٥ ص١١٨)

- في حديثه عن عامر عمرو عزيز:

«ولما قامت ثورة ١٩١٩ دخل معبدها مع أسرته، واشترك في المظاهرات، من قلبه الصافي يحيا سعد (٢٥ ص١٤١)

ـ أو «تجنب تكدير الصفو بالدفاع عن وفديته الكامنة فطواها في صدره» (٢٥ ص١٤٢)

ـ في حديثه عن عقل حمادة القناوي:

«انتبه إلى الوفد في عصر هبوطه، وكره انغلاق الماركسيين واحتقر تهريج مصر الفتاة، ولما قامت ثورة يوليو نفر منها رغم عدم مساسها له لشعوره بعداوتها لطبقة الملاك التي ينتسب في النهاية إليها» أو «ولم يعاوده تنفسه الطبيعي إلا في عهد السادات. ووجد في الانفتاح فرصة لأعمال كبيرة تنسيه الوساوس والهواجس» (٢٥ ص١٦٤)

ـ في حديثه عن فاروق حسين قابيل:

«وكان فاروق من القلة التي آمنت بسياسة السادات فيما عدا الانفتاح غير المنضبط الذي فتح أبوابه باندفاع جر على البلد ويلات اقتصادية لا يستهان بها. ولم يكن ضمن القطاع الذي سر لمصرعه، وقال مرة لخاله عامر:

ـ لقد ولي السادات نيابة عن عبدالناصر ثم قتل كذلك نيابة عنه! ومما يذكر له كطبيب معدود ومقصود أنه لم يتهاون في جانب المبادىء فلم تجاوز تسعيرة أتعابه حدود المعقول أبدا..» (٢٥ ص١٧٣ ـ ١٧٤)

ـ في حديثه عن فايد عامر عمرو:

«وترقى فايد في درجاته المعهودة حتى درجة المستشار. ولم يتغير موقفه من الثورة وزعيمها، حتى محنة ٥ يونيو لم تغيره وإن مزقت قلبه تمزيقا. أما السادات فقد أيده في حربه وفتحه صفحة الديمقراطية من جديد، وشك كثيراً في خطوة السلام، ثم لعنه بسبب الانفتاح والنكسة الديمقراطية، ومع أنه لم يوافق على الاغتيال إلا أنه لم يحزن عليه واعتقد أنه نال ما يستحقه تماما. ولم ينجب فايد سوى بنت وحيدة، وقد تخصصت في الكيمياء، ودعتها عفت باسم أمها فريدة» (٢٥ ص١٧٥)

ـ في حديثه عن قدري عامر عمرو:

«ومنذ ارتبطت الثورة بالكتلة الشرقية مال إليها ومضى يرى في خطاها ما لم يكن يراه من قبل. ولعل ذلك مما هون عليه بعض الشيء مصاب الوطن في ٥ يونيو باعتباره كان مدخلا حاسما لترسيخ النفوذ السوفيتي في مصر ومقربا إلى الثورة الشاملة حين تنضج أسبابها. ولعل ذلك ما جعله يستقبل نصر ٦ أكتوبر بسخط لم يستطع أن يخفيه، وبذله أقصى ما عنده من منطق ومعلومات ليفرغه من مضمونه أو تصويره في صورة التمثيلية المفتعلة، وقال لنفسه:

ـ انتصار البورجوازية يعني انتصار الرجعية!

ومن أجل ذلك ناصب السادات العداء منذ تجلى للعين خطه السياسي وأضمر له الكره حيا وقتيلا، رغم إقبال الثراء عليه بغير حساب في عصر انفتاحه. وقد اعتقل في طوفان سبتمبر ١٩٨١، وأفرج عنه مع الجميع ليواصل عمله الناجح وآماله الحبيسة، وكان ذلك قبل وفاة أبيه بأيام» (٢٥ ص١٨٦ ـ ١٨٧)

ـ في حديثه عن ماهر محمود عطا المراكيبي:

«وبحكم الصلات الشخصية وبتأثير شقيقه عبده انتظم في سلك الضباط الأحرار مرتكزا إلى عواطف سطحية وغير مؤمن إيمانا جديا بما يقال عن آلام الشعب وصراع الطبقات. ولما قامت الثورة وجد نفسه من المقربين، ووثب دون عناء إلى منزلة لم يستطع أن يبلغها بخطواته الدراسية المتعثرة. ولم يكن مقتنعا بقانون الإصلاح الزراعي رغم أنه لم يطبق في أسرته إلا على ابن عمه عدنان ولكن مجال الطموح انفسح أمامه إلى آفاق

غير محدودة. واستأجر شقة في الزمالك لغرامياته، وعلا نجمه فعين في الحرس الخاص للزعيم. وظل في مكانه بعد النكسة وحتى وفاة عبد الناصر. وأحيل إلى المعاش بعد ذلك بقليل فتفرغ لشقة الزمالك، وطيلة ذلك العمر لم يكن الزواج يخطر على باله قط. ولما هلت طلائع الانفتاح أقنعه بعض الأصحاب بالعمل في الاستيراد فباع أرضه وانهمك في عمله الجديد وأثرى من ورائه إثراء عظيما» (٢٥ ص١٩٤ ـ ١٩٥)

ليست «حديث الصباح والمساء» رواية تحليل نفسي أو تيار وعي أو أسلبة جديدة للتنامي الفعلي أو توالي الحوافز، بل هي سرد تقليدي لأغراض متعددة تسعى لإعلان الخلاصات التالية، من خلال عرض حي لمقطع تاريخي طويل من حياة مصر: الاعتزاز بالعروبة والإسلام وإعلاء شأن الحكمة والقيم الحضارية الحديثة الأخرى والإيمان بمصر سبيلاً لتمكين الذات الوطنية من مستقبلها.

وعلى الرغم من أن «حديث الصباح والمساء» رواية شخصيات، وقد سمي المقطع أو الجزء منها بأسماء هذه الشخصيات، فليست هناك دراسة للشخصيات أو تعمق لها، عدا إشارات لما يؤثر في انعطافات حياتها، أو مكانتها في مجرى التاريخ العام للأسرة والطبقة ومصر ذاتها.

٣ ـ نقد الآخر

على الرغم من صعوبة الفصل بين وعي الذات ووعي الآخر، فإن الدارس يطمئن إلى نتيجة تؤيدها كثرة الشواهد الدالة مثلما تؤكدها دراسات وأبحاث سابقة، والنتيجة هي أن الرواية العربية قطعت شوطاً كبيرا في وعي الآخر من «رحلة الشيخ علم الدين» لعلي مبارك و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي إلى عشرات الروايات التي كتبت في السبعينات والثمانينات تقصياً لوضع الآخر في وعي الروائيين العرب.

وغني عن القول، إن صورة الغرب في الرواية والقصة قد عولجت باتساع، كموضوعات وأفكار وعلاقة سياسية واجتماعية واقتصادية، فقد عني باحثون كثر بالتجليات الروائية والقصصية لعلاقة الشرق العربي بالغرب الأوربي وأبرزهم جورج طرابيشي «شرق وغرب» (١٩٧٧)، ومحمد كامل الخطيب (المغامرة المعقدة» (١٩٧٦) ونبيل سليمان «وعي الذات والعالم» (١٩٨٥) ومن اللافت للنظر إن الأولين قد نظرا إلى علاقة الغرب بالشرق من خلال تجنيس العلاقات الحضارية، بينما وسع نبيل سليمان إطار العلاقة لتشمل صورة البطل المناضل المثقف المهزوم في وطنه أو المنفي عنه نحو رؤية تاريخية وواقعية حادة لمصائر العلاقة بين الشرق والغرب.

إن كتاب نبيل سليمان «وعي الذات والعالم ـ دراسات في الرواية العربية» (١٩٨٥) يحتل مكانة هامة في بحث قضية وعي الآخر في روايات العقد السابق على صدور كتابه، ولا سيما تصنيف أنواع الآخر ومنه الآخر الإسرائيلي بعد أن كان مقتصراً في الدراسات السابقة على الآخر الغربي ومنه اللقاء في الوطن بعد أن كان يتجه الاهتمام باللقاء بالآخر على أرض الآخر، فرنسا، بريطانيا، ألمانيا، . . الخ.

وتشخيص ظواهر جديدة في عمليات وعي الآخر، مثل الانكفاء والتدميرية حيث تجسيد الهزائم العربية، ومثل النسوية ووعي الذات والعالم، فقد كان الكاتب الذكر هو الذي يجنس العلاقات الحضارية بين العرب والغرب، فانتقل ذلك إلى الكاتبة الانثى التي قدمت نساء عربيات يقمن العلاقات مع رجال غربيين.

لقد انتهى زمن الديك العربي، وتغيرت العلاقة كلياً على مستوى الواقع والرؤية وربما كانت دراسة روتراود فيلاندت «صورة الأوربيين في أدب المسرح والقصة العربية» (١٩٨٠) أقدر على تلمس التطورات في هذا الموضوع الحساس، فقد اختارت الباحثة عدداً كبيراً من الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات التي نشرت في مصر وسورية ولبنان منذ حوالي سنة ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٠، وقد خضع اختيار النصوص إلى تعبيرها عن الاتجاهات الفكرية السائدة زمن تأليفها، وأنها كانت ـ على وجه الاحتمال ـ مؤثرة على الرأي العام، فكان

الموقف من الغرب، موقفاً من الذات باستمرار، وقد تحكم بهذا الموقف على الدوام طبيعة العلاقات السياسية بين العرب والغرب، فتأثرت العلاقة بالغرب إلى وقت قريب بالاستعمار: من صدمة الغرب إلى التباين في تقليده إلى الخلاف الفكري في قبوله إلى تكون موقف إرضائي، يرضي الذات، غالب على فهم الآخر، وهو في حد ذاته تسويفي استكاني يقلل من وطأة الاستعمار الأوربي، وجوهر هذا الموقف هو التصالح مع النظرية القائلة بمادية الغرب وروحانية الشرق، وهي النظرية التي انبثق في إهابها الولع بتجنيس العلاقات الحضارية رداً على المثاقفة المنصفة من جهة، ومحاولات تحقق الهوية من جهة أخرى. وهكذا راجت ظاهرة في النصوص الأدبية حتى مطلع السبعينات، «يتبدى منها إلى أي حد تزعزعت ثقة العرب بأنفسهم لرجحان كفة الأوربيين المتغطرسين، وهي أن المؤلفين العرب استخدموا في عشرات القصص والمسرحيات نموذجاً خاصاً من الشخصيات الأوربية ليس له إلا وظيفة أساسية واحدة هي تأكيد التفوق العربي على الأوربيين من الناحية الحضارية والأخلاقية. ولكن منذ خمس عشرة سنة تقريباً قل استخدام هذا النموذج من الشخصيات الأوربية في الأدب العربي، وكذلك قل ميل المؤلفين العرب إلى إبداء آراء غير مشرفة بشأن الأوربيين بوجه عام، وذلك يمكن أن يعتبر دليلاً على أن الآثار التي تركها الاستعمار الأوربي في الفكر العربي آخذة في التضاؤل بشكل ملحوظ» (٢١ ص٦٥٢).

وهذا ما جعل الباحثة تنهي بحثها بكلمة ذات دلالة تعيد العلاقة بالغرب إلى جذرها القديم الذي ينبغي اقتلاعه: «وإذا أراد الأوربيون جدياً أن يضعوا أساساً سليماً للتفاهم مع العرب في المستقبل، فعليهم أن يكفوا نهائياً عن التكبر السياسي والاستعلاء الثقافي، وكلاهما كانا فيما مضى ركيزة الاستعمار المقيت» (٢١ ص٦٥٢).

إن هناك عشرات الروايات العربية المكتوبة خلال عقد الثمانينات وحده التي تصور الآخر الذي لا يرى من الغرب إلا السبيل للوعي الذاتي. وقد اخترت لذلك روايتين من روايات الحساسية الجديدة ومما كتبته نساء، واحدة من تونس هي «مراتيج» (١٩٨٥) لعروسية النالوتي، وثانية من سورية هي «من يجرؤ على الشوق» (١٩٨٩). وسنجد في الروايتين تعبيراً متقارباً لوعي الآخر في الفكر العربي الراهن، فالآخر هو مكان أول للحرية ومصدر للتغيير. إنه يحتضن المناضلين من محترفي الثورة ومدافعي حقوق الإنسان، بينما العرب في واد آخر يعانون ويكابدون في تطوير واقعهم. وخلال ذلك كله، يظل الواقع العربي عصياً على الوعي به وبتاريخه، ويظل الآخر مرآة مغبشة موضوعة خلف الظهر.

مراتيج

«مراتيج» هي الرواية الأولى لعروسية النالوتي بعد أعمال قصصية متعددة، و«مراتيج» كلمة توحي بالطرافة والغرابة، وتشير حسب الدلالة المعجمية إلى «ما لم يسم فاعله إذا لم يقدر على القراءة كأنه أطبق عليه كما يرتج الباب» فالرتاج هو «الباب المغلق وعليه باب صغير». و«مراتيج »جمع مصدر ميمي يفيد ما استغلق على الوعي حسب دلالة رواية النالوتي، أو هكذا ربما، ولعلنا نتقصى شمولية الدلالة خلال بحث الرواية عن معناها وتاريخيتها.

تضاف«مراتيج» إلى أكوام النشر القصصي الذي يستعيد العلاقة بالغرب من أوسع باب، ثم نقطع شوطا كبيراً في استيعاء مرحلتها وخصائصها الفنية، إذ تمتاز بمعالجة خطوة لاحقة في موضوعها، وتوغل في تحديث أدواتها الروائية على نحو ملحوظ في تجربة الرواية العربية في تونس.

تدور «مراتيج» حول ذاكرة مشدوهة أو ذاكرة موشومة في ظل استمرار الماضي والعجز عن الفاعلية. تبحث الذاكرة في حناياها وفي طفولتها وفي زمنها، ولكن الجواب في الماضي والأمنيات المستحيلة.

تتحدث الرواية عن «المختار جمعية» السياسي التونسي الهائم في باريس باحثا عن خلاص روحه وحرية وطنه حيث يخوض مع آخرين في مستنقع السياسة المحرمة دون جدوى، ويرتبط ارتباطا وثيقا برجل هو «الهادي» وامرأة هي «جودة منصور» وطيف رجل آخر هو «يوسف شعبان» وخيالات أشخاص ووقائع من طفولة منهوبة مثل الأم والأب والشيخ والصديق وصديقة فرنسية والجدة وقصص منقطعة على طريقة النزوعات الحداثية في القصص كالتعبيرية والرمزية والسوريالية.

وكأن الشخوص يتحركون على أرض تونس، وبين أهلها، لأن باريس هنا ليست أكثر من زخرف أو ديكور أو زينة.

وخلال الإشارة إلى العداء للعرب أو مواجهة العنصرية ضد العرب، لا يجد المرء ما يؤكد الطابع المختلف، إن الشواغل الأساسية للشخوص تتلخص فيما يلي:

١ـ النضال السياسي، وهو غير واضح الاتجاه أو محدد المرامي: «إن البلاد تحلم به وتنتظر الفتح على يديه» (٢٨ ص٣١).

ولمزيد من التفصيل، نورد هذا الشاهد:

«لم يفت المختار أن الهادي كان يلومه ويستدرجه للاعتراف بذنب لكنه أصر على الصمت فتدارك الهادي أمره وواصل.. » لابأس، لقد أنهينا البارحة تحرير المنشور، لا أعتقد أنك تعترض على ما جاء فيه، طبعا، اللهجة كانت شيئا ما حماسية، وأنت تدرك أن طبيعة الأحداث في الوضع الراهن تتطلب ذلك.. إن الجمهور الذي سيحضر اليوم لا يهتم للتحاليل.. لكن مواقفنا هي نتيجة تحاليلنا وهي واضحة.. ولا أخالهم يخالفوننا فيها، إلا من تعرفهم طبعا.. فهم سيحاولون الانقضاض على الفرصة لكسب أنصار جدد لهم على كل سنرى لمن تكون الغلبة (٢٨ ص٢٧).

ونورد هذا الشاهد أيضا:

«وقالت تطمئنه وترجع إليه بعضا من غرائمه السابقة:

ـ إن ثقتنا بك لا تحد، وإنما الظرف الراهن هو الذي أربكنا جميعا فلست وحدك من هزه ما يحدث في البلاد. وهي أول مرة نواجه فيها أنفسنا. لذلك أطالبك بأن لا تكون عاطفيا وأن تهتم بالكلمة التي ستلقيها ولا تخيب الجميع.. وأنا واثقة أنك دائما تقنع وتحسم في المواقف الحرجة» (٢٨ ص٣٣).

من الواضح أننا لا نعرف طبيعة النضال السياسي وأطرافه. ثمة «نتف» تذكر الجماعة والبلاد والنضال والتغيير والظرف الراهن والموقف الدقيق والمنشود والخائن والمنحرف، والمتواطيء ولكنها جميعا لا تدخل في علاقة أو تركيب ينفع في جلاء قصد أو بيان معنى.

٢ـ الحب والجنس، فالرجل مولع بجودة منصور وغالبا ما تروي جودة صورا من قصة الحب التي تحولها الكلمات إلى طرافة وغرابة شأن الرواية برمتها.

وهي توجز العلاقة على النحو التالي:

«إنها تحبه لوحشيته مع نفسه ومعها، وتحبه لأنها لا يسألها وكلاهما يجد وحده الجواب» (٢٨ ص١٥)

«وأجمل المرايا امرأة تزيل عن وجهك التجاعيد والشحوب والانخطاف لتعيده إليك منطلقا يتوهج حياة ويقطر جمالا» (٢٨ ص٦٨).

ثم تمدح الرواية فعل الحب أو الجنس مواربة (٢٨ ص ١٥و٦٦) على سبيل المثال على أن تجربة الحب برمتها تصير إلى مدار لفظي نتضاءل معه الفعلية والقصدية.

٣ـ نقد الوضعية العربية التي لا تنجب إلا العجز عن المجاوزة والامتثال للماضي والأعراف والمؤسسات مثل فقدان النظام (٢٨ ص٦ـ٧) والعراك المتواصل (٢٨ ص١١ـ١٢) والانقسام بين الرفاق (٢٨ ص١٨) وسيادة الموروث (٢٨ ص٢٤ـ٢٥) والموقف السلبي من المرأة (٢٨ ص٧٠) وتخلف التربية (٢٨ ص٧١ـ٧٢).

والنتيجة هي:

وقريبا، تجف الخضرة بسبب ما ينفثونه من سموم، وقريبا، يخرج الأطفال ملقحين ضد النقاوة، ومهيئين لاستيعاب العفن. لقد تقلصت الطفولة إلى حد التلاشي وانتهى الأمر (٢٨ ص٧٢).

٤ـ تصوير الشواغل الذاتية وهي تعتقل في هواجس مكظوظة لا سبيل إلى تحقيقها وكأنه العجز عن وعي الذات في استغلاق الرؤيا. إنه بوح الإنسان في مركز الآخر، «واصل نوحك وعويلك على هذا الخراب والخراب المنتشر على طول المدى»(٢٨ ص٢٠).

وكلما شارف أفقا أطبق عليه من جديد كما يرتج الباب: «أعرف، أعرف.. الموقف دقيق جدا إلى درجة أني لم أعد أمسكه لدقته وليس الموقف فقط هو الذي أمسكه.. بل نفسي ذاتها» (٢٨ ص٣٣).

والنتيجة الثانية هي: لعلها تلك الخيالات نفسها وجدت في مستقر لها.. للخراب الذي يمتد في يوم بعد يوم (٢٨ ص٣٩) وعلى الرغم من أحكام استغلاق الرؤيا فإن الرواية تنتهي، أو تكاد بفذلكة متفائلة: «لا وقت لكي ننام الآن، فالنهار على وشك الطلوع» (٢٨ ص٧٧) وهكذا فقد عاد المختار عنها في الرسالة ونسي أن يودعها البريد: «لم أعد أحتمل الجدران والسقوف، لم أعد احتمل الأستار والأقفال.

أمنيتي أن امتد في الفضاء الواسع.

لا يحدني جدار ولا يغطيني سقف..» (٢٨ ص٨٠ ـ ٨١).

توجز «مراتيج» أوهام الأديب العربي حول التفكير الروائي الذي ينقطع عن تقاليده ولا ينخرط في مسعاه، وهذا واضح في الأسباب التالية:

ـ التداخل في لغة القص، إذ يلتبس الراوي وتضييق مسافة النظر بين القائل والفاعل والموضوع ومستويات القص.

ـ الاستسلام لعقدة التماهي، حيث بروز الأنا الفردية والاختفاء المبالغ بها، حتى ان الكاتبة ابتعدت عامدة أو غير عامدة عن اندغام الأنا الفردية بالأنا القومية، على الرغم من الفرص الواسعة. التي يتيحها مجال الرواية وموضوعها ولاسيما الصلة بالغرب «الموقف العنصري من العرب».

وإرادة النضال الوطني لتغيير واقع البلاد بل إن الكاتبة آثرت أن تتجاوز غنى مجال الرواية وموضوعها لتحاور هواجس وخيالات الماضي والحاضر في تجربة لفظية تفتقر إلى الفعلية والحد المناسب من الصراع التاريخي والاجتماعي.

٣ـ الواقع غير المسوغ بتجديد الأدوات الروائية إلى حد التجريب المخل بالمعالجة وخصوصا انبهام الدلالة وتطوح المعنى في مراوغة ضمير الراوي وغلبة الشعرية والتراكم اللفظي. أما موقع «مراتيج» في سياق العلاقة بالغرب فهي تتعدى حكاية تجنيس المثاقفة، أوالتجنيس الحضاري القديم المستمر في الرواية العربية.

ليبدو الغرب مكانا لا امتياز له ولا فضل حتى ان الموقف العنصري يواجه بالدم «يخنق المختار نادلا فرنسيا استفزه» ويواجه برغبة الخروج من المكان وعدم العودة إليه» (٢٨ ص٥٠ـ٥١) وقد كان بوسع النالوتي أن تفك «رتاج» بعض المواقف، وأن تبرز على نحو أدق وأشمل وأوضح وأقدر في المعالجة وأسباب رؤاها وتفكيرها وتطلعاتها فيما رأت أو ترى، لأن الحقيقة، ولأن الصدق ولأن استيفاء القصد في متناول الوعي دائما، وهذا هو أقرب شروط الفن، وأكثرها تحققا للذات وللهوية معا.

من يجرؤ على الشوق

تتابع حميدة نعنع في روايتها «من يجرؤ على الشوق» مـا بدأته في روايتها الأولى «الوطن في العينين» (١٩٧٩) نقل العرب وقضاياهم إلى مكان «الآخر» وهو باريس دائماً، وإن عـاش أبطالها في مدن أوربية أو عربية أخرى، والروائية في الروايتين صحفية تحاكم الذات العربية من منظورها الشخصي الذي يتمركز حول «الأنا» الأنثوية المغالية في تمجيد الذات الفردية إلى حد المرض، غير أننا ستتوقف عند «من يجرؤ على الشوق» مادامت أقرب لأن تكون طبعة منقحة، أكثر إتقاناً، وأكثر جرأة في معالجة الواقع العربي ـ في اتصاله بالآخر، الغرب.

من باريس، ومن خلال عين نادية محمد الإبراهيمي اللبنانية الجنوبية نتعرف إلى ما تريد الروائية أن نعرفه، ولا تنفع هنا صلة السرد التقليدي بضمير الغائب العارف الذي يتـداخل مع ضمير نادية المتكلم، فقد ولفت الروائية هذين الضميريـن لرواية ما حدث وما يحدث وفق أوهام هذه الصحفيـة التي تتحول إلى مركز الاهتمام بين زملائها الثوار والمناضلين المهاجرين أو المنفيين في فنادق باريس ومقاهيها وغرفها المضاءة أو المعتمة.

ليس هناك فصول أو أبواب، ثمة سرد طويل يسعى للإحـاطة بقصة نادية والآخرين، ومن خلالهم تتجرأ الروائية على نقد الممارسـة السياسية العربية، وتكشف عـن مفارقة الآخر: الغرب الذي يغـزو الوطن، والغرب الذي هو واحة حرية لهؤلاء المنفيين والمهاجرين والمناضلين الذين يحلمون بتغيير وطنهم.

منذ الصفحات الأولى تتداخل المفارقة: استقبال ثلـة الأصدقاء محمد الذي استطاع أن يهرب من السجن والديكتـاتور في مقهى «الكلـوزي دوليلي»، وتوكيـد الغربة في الـوطن حيث الغـرب الغازي بـالثقافة المخـربة والحرب الأهلية:

«الغربـة في الوطن. . الميـناء المفتوح للجنون والحرية، والغـرب القادم من زمـن آخر، الغرب الـذي رحل غازيـا وعاد غازيا متشحـاً بالكتب والأغاني وأنـاشيد آخر الليل. . . ثـم الحرب. . الحرب. . الحرب الأهلية التي لم تبق ولم تذر» (٣٠ ص٧)

ثم يبدأ عرض جوانب من قصص ثلة الأصدقاء:

ـ محمد: المناضل الذي نجا بجلده من القمع والموت.

ـ فـاضل محمد السـالم: الثائر الفلسطيني الـذي يعذب من قبـل محقق يهودي عراقـي ثم يطرد مـن أكثر العواصم العربية.

ـ الأخضر ولـد السالـك ولدبوه: الثـائر الموريتاني المحترف في أرض العـرب متنقلا في رحاب حـركات التحـرير والاستقلال في المغرب والجزائر ومصر ودمشق وعمان ثم الاستقرار النهائي في باريس إثر أحداث عمان ١٩٧٠.

ـ عبدالرحمن: البعثي السعودي الهارب من السجن الذي اختلف مع قيادة حزبه ثم لجأ إلى باريس.

ـ عمر محمد ساداتي: عضـو اللجنة المركزية لجبهة تحرير الصحراء الذي يحظى بحـب نادية الإبراهيمي، فتلحق به إلى الصحراء، وهناك ترفض هذه الحرب العربية ـ العربية.

يتكون النسق السردي من حوافز بسيطة تعتمد التركيب الواقعـي، صـوت السـارد وفسحة بنـاء الشخصية ما يظهر من صـوتها، وهو صوت شاحب خافت يغطيه ويعلو عليه صوت السارد، والحاسـم في الصوتين أمران: أولهما خطاب متفاصح يعلن فيه الأصدقاء ثوريتهم وعزمهم الخائب المستمر على التغيير في وطنهم.

وثانيهما وصـف متذمـر حيناً ومتفـاخر حينـا آخر بحيـاة الأصدقـاء في منفاهـم أو مغتربهم، القسري أو الإرادي، ويغطي الأمريـن معاً وهم متضخم حـول فرادة المرأة النادرة ناديـة الإبراهيمي، قلل بعـد ذلك من القيمة الفكرية والفنية للرواية. تفاجئنا الرواية بين صفحة وأخرى بولع تمجيد نادية كما في هذه العبارات:

ـ «لكن نادية كما تبدو لهم جميعاًمستعصية على الاختراق . . لقد حصنت نفسها بشكل جيد أو حصنتها الحرب ، أصبحت عالماً شاسعاً من التناقض والحب والحنان والجنون فكيف يمكن لرجل واحد أن يحيط بهذا العالم؟» (على لسان فاضل ـ ٣٠ ص٢٥ـ٢٦).

«لا بدّ لي أن أقول لك اليوم: إن أمة لا يملك رجالها ونساؤها أجسادهم سوف تظل أمة دون مستقبل . . نحن نناقش كل يوم تقريباً في مقهى «كلوزري دوليلي» مصيركم وأعتقد أن هذا المصير لن تقرره إلا امرأة واحدة ، تسمى نادية ، تعيش بيننا وتحلم بالعودة إلى بيروت» (على لسان الأخضر ٣٠ ص٥١).

ـ «أما نادية فلا يمكن تعريتها . . يمكن انتظارها ، والبكاء على صدرها ، والغضب منها ومعها ، الرحيل في ظل شعرها إلى آخر العالم لكن من الصعب امتلاكها» (على لسان الأخضر ٣٠ ص٥٩).

«يقترب وجه نادية من عينيه . . الوجه الذي كان له ضوء الصبح في سجنه . لقد أحبها بصمت وهدوء ، وعندما قال لها ذلك قبل رحيله فضلت أن يجرحا إصبعيهما كيف ما اتفق ويتآخيا . . . قالت له بين الجد والهزل : «دعك من الحب يا محمد. أنا لا أصلح لذلك» وكانت نادية قريبة منهم جميعا . . . بعيدة عنهم جميعا حميمية وصديقة . . . لكنها تبدو منذورة لعالم آخر. وربما لرجل آخر، لا أحد يستطيع أن ينفي أو أو يؤكد ذلك» . (على لسان الراوي ٣٠ ص٦٥).

ـ «أصبح عبدالرحمن يعيش ترف رجل متقاعد قبل السن القانونية . . كل ما يستطيع فعله هو اجترار الماضي في زاوية مقهى «كلوزي دوليلي» والحلم بامرأة كنادية» (على لسان الراوي ٣٠ ص٩٥).

«يدرك أنه أضاع أشياء كثيرة . . . بدت له الحياة مملة كالمطر بلا ماء . . . وكالحرب بلا صراخ وقتلى . . . يشعل النور في الغرفة ويقفز من سريره . . . يتأمل وجهه في المرآة . . . يتأمله جيداً ، فتجتاحه الرغبة في أن يحطم المرآة ليتجنب رؤية الهزيمة في عينيه ، لكنه يرفع كتفيه وكأنه يمضي تحت غيوم مرفوعة في سماء بليدة كالأشرعة على رؤوس الحراب . . . يدرك أنه يقف اليوم وحيداً أمام العالم ليشق طريقه بعيداً عن الرفاق والحزب ، أحس أن شهوته لحبيبة بعيدة تتمايل في داخله كالنخيل . . . تتموج كالبحر . . . تمنّى أن يرى نادية في تلك اللحظة . . . تمنّى أن يعانقها ويقول لها : «لم نهزم بعد أيتها الجميلة ، لم نهزم بعد ، فانتظري أن تطلّ الرايات من مكان ما . . . تمنّى أن يذهب إليها الآن فيحكي كل شيء ولينته العالم بعد ذلك» (على لسان السارد ٣٠ ص١٠٦).

«كانت تعرف . . . وكان عبدالرحمن يعرف كما يعرف الجميع أن نادية لا تقصد بصفتها أنثى . . . بل لم يعد هذا الوجود الأنثوي المجرد يثير في أذهانهم تلك الشهوات الساذجة إلى جسد امرأة . . . العلاقة معها شيء آخر . . . دخول في عالم من الرؤى . . . والقدر . . . والجنون . . . والحلم . . . حاول أن يقول شيئا فتلعثم وهي تنظر إليه بتركيز خارق . . . مرت ثوان قبل أن يجد نفسه غارقاً في نحيب حادّ تتطاير منه الكلمات بدون هدف» (على لسان الراوي ٣٠ ص١٠٩).

« . . . ويضيء وجه عمر في ذلك الليل الذي تعبره نادية تنظر إلى رفاقها . . . لا تسمع ما يقولون . . . ربما كانوا يناقشون معاًأمرها . . . ربما . . لا أحد يدري . . . ولا حتى هي لكنها اليوم . . . في هذه اللحظة . . حتى تلك الثانية أصبحت نادية تشك بالناس جميعاً . . . بكل إنسان عرفته . أصبحت تشك حتى بمحمد وفاضل وعبدالرحمن والأخضر . . . من يدري إذا كان كل واحد منهم لن يسقط غداً بطريقة ما؟ . » (على لسان الراوي ٣٠ ص١٤١).

(بعد ذلك كانا يحرصان في الفندق وأمام الصحافيين والزبائن والخدم والغرباء على إخفاء سعادتهما . . . يهربان بحبهما بعيداً عن الجميع . واكتشفت نادية في عمر عاشقاً مجنوناً . واكتشف في جسدها بحراً من الحب .

قال لها يوم التقاها في باريس بعد شهر من اللقاء الأول «كان جسدك صحراء تتسع لشمس لا تغيب. . . أرض لم تستسلم للريح الباردة».

وخلال أيام في الجزائر، أعادا اكتشاف العالم معاً. . . كان يردد على مسامعها عندما تغرق في الحديث عن بيروت «أيها الشرق الآتي إليها بانكساراته وهزائمه، سوف تعيدين اكتشاف هويتك الحقيقية». ويردد أحياناً وهو يضحك مازحاً «أنت طفلة مفرطة الوعي بذاتها. . . مفرطة البحث عن ذاتها» (على لسان الراوي ٣٠ ص١٥١). ـ «وحدثتها (يقصد عمر) فيما بعد عن ذلك فضحكت كثيراً وقالت لك: كنت أسكن دمك قبل أن تدري». (على لسان الراوي ٣٠ ص٢١٥).

«أحسّ أن لا حول له ولا قوة. . أحس أن رحيلها يدمره كما لم تدمره الحرب. كان يدرك جيداً أن بإمكانه أن يقود قبيلة، ويحارب وينتصر، وينهزم ويسمى بطلاً لكنه أعجز من أن يطلب إليها البقاء.

آخر نظرة ألقتها عليه، نظرة يمتزج فيها الجنون بالدمع. . . نظرة مليئة بالحنين. . . نظرة لا يدرك كيف يفسرها.

أحنى رأسه بينما ظلت الطائرة تعول على أرض المطار. . . ترسل أصواتاً حادة كنحيب النساء. . . وغابت نادية. . . ابتلعها الغياب الكبير الذي بدأ في حياته الآن. . . هل أحب نادية؟؟ أحبها حتى الجنون لكنه لم يملك كما لم تملك هي نهاية ممكنة لذلك الحب، فالزمن ليس زمن الحب في وطنهما! . .» (على لسان الراوي ص ٢١٧). ـ «إن وحدتها تملأ الجسد. . والروح والزمان والمكان. . بل العالم كله». (٣٠ ص٢٣٢).

تبدو الرواية معرضاً للخيبة والانكسار الذاتي المشبع بمزاعم وأوهام منذ الصفحة الثانية، يقول فاضل: «إننا مسيسون ومتورطون أكثر من أولئك الذين يعيشون داخل الوطن» (٣٠ ص٦).

وتكتمل مناحة الوهم حين تصف نادية الحرب الأهلية من مكانها المترف في باريس:

(وغرق كل منا في غربته. وغرقت في الوحدة التي تطاردني دون رحمة. . وحدة امرأة بعد الثلاثين تنتظر بعيدا عن أرضها أن يقف أزيز الرصاص عن اغتيال أصدقائها واحدا بعد الآخر. أن يقف وحش الموت الكاسر عن التهام كل ما هو جميل ورائع على تلك الخارطة التي اسمّيها «وطني»). (٣٠ ص٦).

وتسوغ الرواية هذا النواح، فنواحها «هو اللغة الوحيدة الصالحة للرد على تساؤلات عمر» (٣٠ ص٢٢١)ولأنها تعرف أن الوطن هو «السجن» (٣٠ ص٢٢٩)، وان شوقها إلى الوطن أخطر من القنابل والمؤامرات العسكرية وحملات الإعلام المتبادلة بين الأنظمة، «فكيف تجرؤ امرأة مطاردة بتاريخ ولغة كتاريخها ولغتها أن تشتاق دون إذن رسمي؟» (٣٠ ص٢٢٨).

أما الحوافز الحكائية التي تستند إليها الرواية لإيصال بلاغها أو خطابها فهي:

ـ هرب محمد ووصف لحظة إعدامه ولقائه بالدكتاتور المغتصب الحكم: «كنت أريد قبل إعدامي أن أسوي الحسابات بيننا: دم رفاق غطى جدران الزنزانات الرطبة. . اغتصاب نسائنا من قبل جنده على مرأى من أطفالنا. . صرخات التعذيب الوحشي تخترق صدر الليل والصمت» (٣٠ ص١١).

ـ احتراف الأخضر الثوري وانتقاله من مدينة عربية لأخرى رافضاً لا يلوذ إلا على كأسه:

«غادرت مدينة «العدم» إلى المشرق، علني أجد جذوري، أو هكذا خيل لي وبعد ذلك بحثت طويلاً عن «الأمة». . عن تلك الأمة التي قرأتها في أشعار لبيد، وقيس بن الملوّح، والشنفري، لكنني لم أجد إلا تابوتاً يمتد من الخليج إلى المحيط، قررت ذات يوم أن ما قرأته في الكتب لا ينتمي إلى الحقيقة فتركت المشرق إلى باريس» (٣٠ ص١٣).

«منذ زمن بعيد بعيد، اختفت هموم الأخضر الشخصية ولم يعد يقلقه مصيره أو مصير أطفاله، لم يعد يقلقه أن ينام أو لا ينام، أن يأكل أو لا يأكل، أن يعمل أو لا يعمل. أصبح همه الوحيد أن يكون عربياً أو لا يكون. وبحث الأخضر في منفاه أن يكون عربياً. كان يخيل إليه أن اعترافاته بالهزيمة، والثورات المطعونة، والانتصارات الموهومة، هي أسس راسخة لانتمائه وسط صخب مدينة باريس، وهكذا كتب ذات مساء رسالة لأحد أصدقائه يقول فيها:

«ما أزال أمارس متعة التسكّع وحيداً في المنفى. إنني أسكن موطن الكارثة التي حلت ببلادنا» (٣٠ ص٥٠ ـ ٥١).

ـ مطاردة فاضل من نابلس إلى المنافي، ومعه معنى فلسطين ووجودها: «البلد المضيف.. سوف يسمع فاضل هذه العبارة كثيراً.. وسيكون دائماً في «بلد مضيف» مهما تغيرت أسماء المدن، وحدود الدول وكلمات الأناشيد الوطنية» (٣٠ ص ٣٥ ـ ٣٦).

ـ عبدالرحمن «المتمرد على سلطان الثروة» (٣٠ ص٤٢)، الذي فرح لأخبار انتفاضة «عابد» (مكة) في بلده، ثم سجنه في جزيرة معزولة في مياه الخليج إثر القبض عليه ورفاقه وهم يناقشون دراسة عن مستقبل البلاد النفطي، ثم هروبه إلى أرم (دمشق) سيراً على الأقدام، وخلافه مع قيادة حزبه ولجوئه إلى باريس في نهاية المطاف مستكيناً للأوهام وتنميق الكلام:

«في بداية اللقاءات التي كانت تجمعهم في «كلوزري دوليلي» حلم عبدالرحمن أن يطلقوا من منفاهم تلك الشرارة التي تقرر مستقبل شعوب تغطّ في نوم عميق وراء المتوسط. لكن الأيام تمضي.. تمضي الأيام سريعة مجنونة دون أن تبدع تلك اللقاءات أكثر من الندب.. ولخصت نادية ذات مساء واقع أصدقائها، بل واقعها معهم، بعدّة جمل يتذكرها كل منهم عندما يأوي إلى فراشه:

ـ لا تحلموا كثيراً بالزمن الذي لم يعد زمن الكواكبي.. لقد مضى الزمن الذي كانت تصدّر فيه باريس إلى الوطن العربي زعماء منفيين..» (٣٠ ص٥٣).

ـ فعل عمر الثوري في جبهة تحرير الصحراء والتحاق نادية به عاشقة ومعشوقة ثم انقلابها على الوضع بعد أن تأكدت على أرض الواقع من تقديراتها:

«وتذكرت نادية أنها قرأت كثيراً عن حرب الصحراء في الصحافة الفرنسية لكنها لم تفهم، ولم يكن هدفها أن تفهم. فمنذ انفجرت هذه الحرب وهي ترفضها وتعتبرها حريقاً جديداً في التمزق العربي» (٣٠ ص١٤٩).

(كانت تتصبب عرقاً رغم برود الطقس الصحراوي في الليل، وظلت مستغرقة في الصمت محاولة البحث عن مخرج من هذا المأزق... أخذت تردد لنفسها همساً: «هناك حقيقة واحدة ينبغي أن أتمسك بها مهما كانت الظروف، «إن مستقبل الأمة التي أنتمي إليها بريء من هذه الحروب الفظيعة التي يشغلوننا بها».

أحسن فجأة بغربة قاتلة... غربة تضرب جذورها في أعماق الروح...

كم تكثف هذه الصحراء إحساس المرء بالغربة!). (٣٠ ص١٧٨).

(ذهبت إلى المسئول العسكري لتسأله عن معنى بقاء هؤلاء الأسرى في الصحراء؟ وسألته لماذا لا يعاد هؤلاء إلى أهلهم وقيادة الجبهة تصرح باستمرار: «إن حربنا ضد النظام وليس ضد الشعب». ناقشت الأمر مطولاً كأنها مندوبة الصليب الأحمر أو هيئة العفو الدولية، لكن المسئول العسكري قال لها بهدوء دون أن ينفعل لحرف مما تقوله: «إنها الأوامر العليا». وصرخت نادية في وجهه «أوامر من... أليس هؤلاء عرباً مثلكم»؟) (٣٠ ص٢٠٣).

«هكذا يبدأ رحيل جديد في حياة نادية الإبراهيمي. رحيل من دون حقائب أو أحلام... أو أوهام عن

الحب والفناء في صدر رجل . . . ثلاث ليال مرت وعمر يحاول إقناعها بالبقاء لكنه يدرك تماماً أن كلماته تذهب عبثاً . . . فنادية هجرت بيروت خوفاً من بشاعة الحرب الأهلية، وها هي تبدو الآن مقتنعة أن حرب الصحراء هي حرب عربية ـ عربية لا تستطيع أن تقبل حتى أكثر دوافعها عدالة» (٣٠ ص٢٠٦).

ـ حكايات حب أو جنس أو لقاء بنساء في حياة هؤلاء الأصدقاء وغيرهم: سميح وكاتيا، نادية وخالد، نادية وعمر، فاضل واليزابيث، الأخضر والمراكشية، عبدالرحمن وايرما، مادلين والجنرال المحرر. . الخ . ـ زيارات الأماكن أو تذكرها: باريس ولاسيما مقهى الكلوزي دوليلي، أرم (دمشق)، الصحراء، القاهرة، مراكش، عمان.

ـ نقد الصحافة المهاجرة وحكايات من داخلها.

ـ صورة بيروت، وحربها الأهلية وما تستشيره من صور الجنوب.

حوارات المقهى التي تحتل أكثر من نصف الرواية.

إن حميدة نعنع وهي تنوح نادبة على المصائر القومية ووضعية الوطن العربي في «فارق الحرية» بين العرب والغرب، وفي الحروب الطاحنة بين العرب والعرب إعلامياً وعسكرياً، وفي غيبة حقوق الإنسان، وفي هدر الثروات العربية . . وفي . . . وفي . . مما تطرقت إليه الرواية تلتفت كلياً عن وعي الآخر ومكانته في ذلك كله، وتنثر رذاذ كلمات مجانية عن وطن يحترق في كثير من أجزائه على الرغم من تكرار الأقوال النائحة على لسان الأخضر: «نحن مجموعة جبناء لأننا هجرنا بلادنا، وعبثاً نبحث عن الخلاص في مكان آخر» (٣٠ ص٥٢)، أو على لسان نادية: «سئمت العيش بين بشر يعيشون على هامش كل شيء» (٣٠ ص١٣٥).

ما قيمة هذا الوعي المجاني الخائب أمام من يمتزجون بواقعهم ويكتوون بلهيبه لحظة بلحظة؟ وان الآخر، الذي تعترف به الرواية غازياً، مكان لنعمة الإقامة وتصدير المتاعب سلاحاً ومؤامرات وإعلاماً وتبعية بأشكال لا تخفى.

إن «من يجرؤ على الشوق» صوت واحد نواح مثقل بتورم الأنا الفردية، ولكنه وهو يوجه نقده القاسي لبعض الأحوال العربية المتردية، لا يعمل بصيرته في الرؤية الشاملة للعلاقة بين وعي الذات ووعي الآخر، لذلك غيبت الرواية الذات في غمرة انخراطها في حياة الآخر، وهو مأزق هذه الفئة من المثقفين التي ركنت إلى وضعها الجديد متغافلة عن حقيقة الوطن، ومتغافلة عن حقيقة الآخر، وهو سبب رئيس في مأساة الوطن. والأدهى أن حميدة نعنع تعطي هذا الصوت الواحد النواح صفة القدرية وكأن الواقع قد توقف لدى إحساس نادية برحيل الأصدقاء: «حملت سيدة الحانة شالها الصوفي الأسود ولفت كتفي نادية . . كان كل شيء يغرق في الصمت من حولها . . وحتى صوت البيانو العتيق قد تلاشى» (ص٢٤٥). يا لها من خاتمة مروعة لامرأة نادرة خارقة تملك المعرفة والحلول السحرية للأوضاع العربية المتردية التي تفننت في وصفها من بعيد.

هل تحمل هذه الرواية هزيمة وعي المثقف بالذات وبالآخر؟ لاشك أنها هزيمة المثقف المغترب الانعزالي المولع بنرجسيته قبل كل شيء. لقد تسربل وعي الآخر في تلافيف النواح على قدر أمة تذهب في التردي والخلافية والعماء، وهو مظهر من مظاهر تأزم الذات العربية.

(٤) رواية الانتفاضة

تلخص رواية الانتفاضة اليوم الموقف من الصراع العربي الإسرائيلي، بما لا تظهره أية قضية قومية أخرى، بل إن رواية الانتفاضة توجز بعلاقاتها الداخلية والخارجية الأسئلة الصعبة إزاء المصير العربي في نهايات القرن.

ليست الانتفاضة حدثاً طارئاً في المقاومة العربية ضد الاحتلال، وفي مسيرة الكفاح الفلسطيني ضد الاستيطان الصهيوني وقيام كيان غريب داخل الجسد العربي الكبير، فالانتفاضة شكل من أشكال المقاومة والكفاح لشعب أعزل في مواجهة قوة قادرة شرسة نهمة إلى الدم والإبادة والإفناء، وقد عزز لجوء الفلسطينيين، وفي مقدمتهم الأطفال والنساء والشباب، إلى هذا الخيار، إدراكهم العميق والمؤسي والفاجع للتحالف الوثيق بين المحتل وأقوى قوة في هذا العصر، هي الولايات المتحدة، ثم زاد من هذا اليأس أو الفجيعة، ما آلت إليه نتائج كامب ديفيد والتشرذم العربي بعد غزو لبنان ١٩٨٢، والإمعان في تشتيت الفلسطينيين في المنافي العربية، ثم اكتملت دائرة الاختناق مع حرب الخليج الثانية، والسلوك الفلسطيني الصعب، أثناء هذه الحرب، وما بعدها فيما سمي بمفاوضات السلام.

لقد أدت هذه المتغيرات العربية، والتي فاقم تأثيرها المتغيرات العاصفة والمتسارعة في أواخر الثمانينات في الاتحاد السوفيتي ودول حلف وارسو، وانتهاء الحرب الباردة وانهيار نظام عالمي برمته إلى تحالف جديد بين الأعداء، أو هذا ما ستؤول إليه نتائج المفاوضات إذا استمرت إلى أغراضها المرسومة وبات الأمر مطروحاً صراحة وعلانية، كيف تقتسم «إسرائيل» مع العرب أرضهم وثرواتهم ونفطهم وفضاءهم، وكيف يمنحونها الأمن والأمان.

من معادلة الأرض مقابل السلام التي يرفضها العدو الذي لا يقبل أن يعطي إلا أقل السلام مقابل السلام تدور مطحنة جبارة لا تبقي ولا تذر من الأحلام القومية التي عاش ملايين العرب على ضجيج أصواتها الصارخة طوال أكثر من نصف قرن من الزمن ثم صارت اليوم في ذمة التاريخ ومخلفات الماضي.

لا تتقزم الأحلام القومية في التحرير والعودة وحرية فلسطين فحسب، بل تتحول إلى كوابيس مرعبة ومروعة لوجدان قومي مجروح أمام الخيبة والانكسار والموت البطيء.

في هذه المتاهة تحركت رواية الانتفاضة وأفرزت وعياً بالذات لا ينطبق في معطياته ونتائجه على تطورات الوقائع في التعامل مع الصراع العربي - الصهيوني، فالبحث عن السلام، وهو مطلب مشترك، يتكرس في الأراضي العربية المحتلة عدواناً وتعذيباً وقتلاً وسجناً وتشريداً ومسخاً للذات في مسلسل الارتكابات الفظيعة بحق هذا الشعب الأعزل.

في رواية الانتفاضة واقع آخر، وعلى وجه الخصوص في رواية الانتفاضة التي كتبها روائيون فلسطينيون من الداخل، تحت الاحتلال. وعلى نحو أكثر بروزاً تلك الروايات التي كتبها روائيون من عرب ١٩٤٨. لأول وهلة، تنتصر رواية الانتفاضة لفلسطين وقضية الحرية ودولة فلسطين المستقلة، ولكنها ترفض التعايش مع الإسرائيليين ولا ترى أفقاً للاحتلال وما يتبعه من تراتبيات، وهذا جلي واضح في روايات محمد وتد«زغاريد الانتفاضة» (١٩٨٨)، وادمون شحادة «طريق بيرزيت» (١٩٨٩)، وزكي درويش «أحمد، محمود والآخرون» (١٩٨٩)، وجميعهم من عرب ١٩٤٨، وتصوغ رواياتهم مقولات طالما رددها روائيون سابقون مثل سميح القاسم في روايته «إلى الجحيم أيها الليلك» (١٩٧٧)، واميل حبيبي في روايته «اخطية» (١٩٩١)، على وجه الخصوص.

إن أهمية روايات وتد وشحادة ودرويش أنها مكتوبة أواخر الثمانينات، ولعل تأمل نهاياتها يشي باستحالة السلام في ظل الاستحقاقات الجارية. تعارض روايتا وتد وشحادة روايتين إسرائيليتين معروفتين في مكاشفة ندية (الندللند) تقضي بعد ذلك إلى إضاءة الواقع.

«الطريق إلى بيرزيت» معارضة واضحة لرواية عاموس كينان «الطريق إلى عين حارود» وتنتهي بالفعل اليومي الشعبي:

- «كن مطمئنا يا باسل، فنحن على الطريق.

أما صلاح، فقال بصوته الهادىء العميق:

ـ لقد آن الأوان، ولن يقف شيء بعد اليوم أمام هذا الشعب البطل.

وأخذ باسل يتجه من ناحيته نحو جماعة الضباط، فقد كان متأكداً من أنهم قدموا ليعتقلوه من جديد» (١٦ ص١٩٥).

ومثلها رواية محمد وتد، وهو سياسي عتيق وعضو برلمان لفترة طويلة، « زغاريد الانتفاضة» التي يعارض فيها رواية يزهار سميلانسكي «خربة خزعة»، ويقدم رؤية أخرى لقرية فلسطينية اسمها «خربة زبدة» يكون إعلان الاستقلال خاتمتها، وفي الوقت نفسه تتزامن دعوة استمرار الكفاح المسلح مع اقتحام جنود الاحتلال المستشفى بحثاً عن «المتنفضين». (٣١ ص٢٥١).

أما رواية زكي درويش «أحمد، محمود والآخرون» فهي استقراء فني شعري الأطروحة، الانتفاضة بما هي تحرك شعب أعزل طلباً للحرية والاستقلال، فتنتهي بعبارة بسيطة هي القبض «على بقايا الروح» الفلسطينية المجاهدة. (١١ ص١٢٥).

وقد اخترت في حديثي عن محور الانتفاضة روايتين تتابعان هذه الأطروحات الفكرية والسياسية عن الانتفاضة وتعززان الموقف من وهم السلام تحت الاحتلال وشروطه اللاإنسانية، مثلما تناكفان الواقع العربي وممارسته السياسية المنسحقة تحت غياب المحافظة على الحد الأدنى من الحقوق، والرواية الأولى لسحر خليفة «باب الساحة» (١٩٩٠)، والثانية لأديب نحوي «آخر من شبه لهم» (١٩٩١).

وقد تعمدت هذا الاختيار لأسباب تتعلق بتجربة هذين الروائيين ومكانتهما الخاصة في رواية الوعي القومي والتعبير الفني المميز عن الصراع العربي الصهيوني وأحداثه الكبرى عند الأول، وعن القضية القومية وحتمية انتصارها عند الثاني.

كرست سحر خليفة رواياتها كلها لأحداث الصراع العربي ـ الصهيوني مقرونة بنقد صريح للحياة الاجتماعية والسياسية العربية في رواياتها «لم نعد جواري لكم» (١٩٧٥) و«الصبار» (١٩٧٨). و«عباد الشمس» (١٩٨٠)، و«مذكرات امرأة غير واقعية»(١٩٨٨).

إن هاجس حرية الوطن واستقلال فلسطين في رواياتها، لا يكون بمعزل عن امتلاك معنى الحرية ببعدها الاجتماعي في معمعة الواقع والنضال الحار لتغييرها، ضد الاحتلال وضد التخلف في آن معاً.

أما أديب نحوي، فقد أخلص في فنه القصصي والروائي كلية للقضية على أنها تحقق الذات في دولة عربية واحدة، وما رواياته، على وجه الخصوص، إلا احتفاء مباشر بجوانب العمل القومي واستجابة وجدانية عميقة الغور لأحداث المعركة المستمرة لتحرير الأراضي العربية المحتلة والمغتصبة، من «عرس فلسطيني» (١٩٧٠) حيث مأثرة تتويج الشهيد الفلسطيني سبيلاً للعودة والحرية، إلى «تاج اللؤلؤ» (١٩٨٠) حيث مأثرة المقاتل العربي لتحرير القنيطرة والغناء للنهوض القومي المرتجى إلى «سلام على الغائبين» (١٩٨١) حيث مأثرة الدفاع عن تل الفخار حتى الشهادة واليقين بانتصار العرب على المشروع الصهيوني فوق أرض فلسطين.

باب الساحة

تقدم رواية «باب الساحة» المأزق العربي نحو قضية فلسطين، فالانتفاضة هي غير ما تنقله الإذاعات ووسائل الإعلام، وهي غير ما تفرزه من طغيان بين الفلسطينيين أنفسهم في التصفية والانتقام والفرز «النضالي» على الشبهة.

تقول نـزهة المرفوضة مـن مجتمع باب السـاحة لاتهام بيتها بـالعمالة: «إذا كانت الانتفـاضة هيك بـدناش انتفاضة» (٨ ص٧٣).

«باب السـاحة» رواية تـرميزية إلى حـد كبير، فباب الساحـة هو حي، تغلقـه إسرائيل على سكانـه العرب الفلسطينيين حصارا ومطـاردة للمنتفضين، وفي هذا الحي نرى فلسطين كلهـا، وبالتحـديد إبان الانتفـاضة تعرض سحـر خليفة للفعل الانتفاضي مـن خلال قضية المرأة، ثم تنحـاز كلياً لجنسها، وتعلي من بطـولتهن عندما يواصلن تحدي جنود الاحتلال، ولكن بطولـة المرأة الفلسطينية في مواجهة الاحتلال تواجه السحق من الـرجل الفلسطينـي، أبـاً أو أخاً أو زوجـاً . . . إلخ، ومـن العـدو الصهيوني، ومـن الظـروف التي رافقـت الانتفاضة حيث تدني المستوى المعاشي والاقتصادي بالدرجة الأولى. ولعل الإشارة إلى الضرب الذي تعرضت له سمر من أخيها لتأخرها في العودة إلى البيت تكفي لتبيان حجم المعاناة المخيف:

«وحين تركها كـانت حطاماً: شعـر منبوش، صدغ متورم، عـلامات زرقاء ودوامات، ونجـوم تنطفىء وتتساقط في عينيها.

وانطلق الأذان فجـأة فأحسـت بالموت، فلا الاحتـلال ولا الجيش، ولا كـل عفاريـت الأرض، أقدر على سحقها مما سحقت» (٨ ص١٣٦ ـ ١٣٧).

قدمـت سحر خليفة رواية عـن المرأة الفلسطينية والانتفاضـة في مأزقها الـواضح الذي يفصح عـن مدى العطب الذاتي بتأثير المستجدات التي قادت إلى السلام الذي ليس سلاماً، يقول حسام لأحمد:

«واليوم نستجدي تـونس، وقبلها كانـت بيروت، وغداً صحراؤك يا مكـة وسيول النفط. شدوا الـرحايل شدوها وخيول العرب عدوها، لكن يا خوفي فضيحتنا تفوق الأحلام» (٨ ص١٩٩).

وفي عملية الاقتحام، اجتمع عـدد من المنتفضين في الطابق الأرضي في العتمة فوق مسـاحة مترين بعرض متر بارتفاع نصـف متر، فخطر لحسام هذا الخاطـر: «كل التنظيمات في هالخزق! هذا الخليـط في هذا الخزق! المنظمة بحالها في هذا الخزق!» (٨ ص٥٩).

تشرح «باب الساحـة» الخلفية الاجتماعية والاقتصادية لـلانتفاضة، ولا تجد لها بعداً عربيـا أو خارجياً على الرغـم من ورود كلمة «المنظمة». أمـا الذي يقوي فعل هـذه الانتفاضة فهـو قمع الاحتلال الذي يتضـاعف ويزداد شراسـة. حين قالـت الست زكيـة لسمر إن الـذي تغير على المرأة خلال الانتفـاضة هـو الهم. ردت الشابة سمر محتجة: «يا خالتي زكية، معقول ها الكلام؟ شوها لتشاؤم؟» (٨ ص٢٠)، فاكتفت الست زكية بالقول: «هذي حياتنا، حرقة بحرقة وعذاب بعذاب» (٨ ص٢١)، «همي زاد وقلبي انحرق وشفت شوفات ما حلمـت فيها ولا بالحلـم» (٨ ص٢٢). لذلك كـانت حالة الجنـون التي انغمرت فيهـا نزهة اثـر استشهاد أخيها الصغير أحمد، وهي تشتم:

«يلعن ترابـك وأرضك وسماك ويلعن كل مـن قال أنا من فلسطين. أخـذت الأم وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض ومـا خليت حـاجة يا فلسطين. إيـش اللي باقـي يا فلسطين؟ لا باقـي حي ولا بـاقي حبيب، ولا باقي صاحـب ولا باقي قريب، كله رايح، كله مدعوس، كلـه شقيان ومتشلوح، كله مشلح. يالله، بره، روحوا بره». (٨ ص٢١١).

ولكنها في قمة الصدمة، تنخرط في الفعل الانتفاضي وتحرق علم الاحتلال، بمنطقها الهجائي المرير، ليس من أجلها فلسطين، بل من أجل أخيها الشهيد أحمد.

وما الفـرق؟ انه زمن محاصرة شعب وجـد في الانتفاضة طـريقاً نضاليـة هي السبيل للحريـة والاستقلال.

استطاعت سحر خليفة أن تصوغ لغة الهجاء الأكثر إمعاناً في وصف الذات القومية من طابع الترميز الشفيف مما يجعل ناس الانتفاضة يكفرون بها وبفلسطين، وهم مرميون ومعزولون تجرحهم أوهامهم وضغوط المستجدات، وليس لهم إلا أمل شاحب، فيمضون إلى الحلم وقد لا يشهدون نهاية الانتفاضة أو بالأحرى تحقق هذا الحلم، تقول الست زكية :

«ألكل هذا الخوف والقلق والدم النازف نهاية؟» (٨ ص٢١) وحين تتابع نزهة تحدي الانتفاضة وسط النهار، تتجاوب الأصداء المريعة الانتحارية لسيرورة الانتفاضة وحيدة عزلاء أيضاً مثل شعبها :

(كان الجنون قد انتابهم وبات العلم هو قبلتهم وما عاد مجال للتفكير أو حتى المسير إلا قدماً. «هي هالمرة، اليوم يا بتعمر يا بتخرب». صاحت فتاة تقف على السور وفي يدها علم كبير تلوّح به. «مش وقت الحساب أو التفكير، يالله عليهم. على الغلم الأبيض والأزرق، يالله يا شباب»). (٨ ص٢٢١).

لقد بدأ فعل الانتفاضة ضد الخوف الفلسطيني أساسا وتصاعد لأن الشعب الفلسطيني وعى مصيره في ملحمة الكفاح المستمرة ولا سبيل عن العودة عن وهج الحرية والاستقلال مادامـوا في النتيجة لن يخسروا إلا خوفهم وذلهم لقد صار فعل الانتفاضة إلى إرادة تضامنية تضخ الدم الغالي لفلسطين فهذا هو قدرهم :

«إذا كان مش فاهمة ليش باع أبوه وباع أمه وباع حلمه سحاب عشان ينزل عالأرض وياخدني ونرجع للأرض. إذا كان مش فاهمة أنك منا ومهما بعدت بتضلي قريبة ومحسوبة من قرايبنا، إذا كان مش فاهمة إني معه عشان هوه معي وإحنا لهالناس. إذا كان مش فاهمة إنه الأرض اللي زرعها واللي حصدها ونقب العشب. إذا كان مش فاهمة إنه الزيتون زاد الفقرا وزيت القنديل اللي بيضوّي طريق الجامع. إذا كان مش فاهمة إنه المربوط مش هو المربوط وإنه نزهة مش هي نزهة وإنه الحارة مش هي الحارة، وإنه النقطة والعلم والناس والبوابة كلهم كلهم إحنا يا هالناس، هيك الدنيا. هيك التاريخ. شو بدك نكون زي المسيح اللي لا عمره باس ولا عمره انباس؟ حتى لو باس؟ يا ترى الدنيا رح تتخسف؟ حتى لو باس؟ إيش كان بصير؟» (٨ ص٢٠٥ ـ ٢٠٦).

«باب الساحة» شهادة فنية على الواقع الفلسطيني الجديد الذي آل مع الانتفاضة إلى أرض جديدة للحرية داخل القمع والمحاصرة والموت لشعب فقير وبائس وأعزل برمته، فمتى تنفتح البوابة؟ إن الرواية لا تجد طريقاً آخر إلا الانتفاضة وقد صهرت الجميع في آتون وعي يائس هو قمة المأزق الذي يصف الحصار والعذاب. وعلى الرغم من أن الرواية مبنية بناء تقليدياً، التمهيد الذي يضمن التعريف بالشخصيات والأحداث، والحوافز التي توفر لتنامي فعل الانتفاضة مداه في الواقع الجديد، فإن مقدرة الروائية على تثمير الطابع الترميزي ثرية وشديدة الدلالة في توصيف المأزق. تتحرك مجموعة نساء (الست زكية، نزهة، سمر، وغيرهن) نحو صياغة واقع الانتفاضة والإجابة على سؤال السرد عندما يتخلى السارد العارف الغائب المهيمن في مثل هذه الحلول التقنية، عن احتكار المعرفة لتتوزع على أصوات النساء وتتعدد. وزاد فاعلية هذه الأصوات تلك اللغة المفعمة برؤية الحدث وحرارة الموقف، ولاسيما براعة استعمال الحوار في أنساق حكائية فرعية ما تلبث أن تندغم في فعل الرواية أو فعل الانتفاضة، ولا فرق، وهنا بالذات مزية الرواية الأولى، ضمن الاستحضار إلى التخاطر أو النجوى إلى الحوار إلى صوت الوجدان الغافي أو اليقظ، إلى تمثل الشخصيات المتنوعة للمأثور الشعبي والتاريخي، تعلن الرواية المأزق، ولكنها ترهن صوتها إلى التبشير والتنازع الأيديولوجي حين تقفز على استحقاقات الواقع الجديد إلى صوفية الانتفاضة مهما كان الثمن.

آخر من شبه لهم

غير أن رواية أديب نحوي «آخر من شبه لهم» تطلع من صوفية الانتفاضة وتهجع فيها تشبثا عنيداً بالحلم القومي، وهنا يكمن مأزقها والمأزق العربي من الانتفاضة. هي رواية مكتوبة خارج الأرض المحتلة. ولا تملك إلا لغة التبشير الذي ينتج عن إيمان لا يتزعزع بالانتصار على العدو الصهيوني، وها هو ذا أديب نحوي، جرياً على أسلوبيته المعهودة، يفتق السرد الروائي عن فيض لغوي في استدارات حكائية تراكم معنيين:

المعنى الأول فعل الشهادة الذي تؤججه الانتفاضة، حتى ليغدو فعل الانتفاضة فعل شهادة يستطيب فيه المنتفضون الموت دفاعاً عن الأرض، والمعنى الثاني فعل العطب الإسرائيلي الداخلي الذي تفضحه الانتفاضة، وهو فعل عنصري استيطاني عدواني يتابع نحوي تأثيره على دواخل المحتلين.

في سرد تقليدي مشحون، يستعيد نحوي الموضوع القومي مازجاً بين الوقائع والتخييل بوصفه مثالاً يرتجى ويستثير من خلال ذلك الروح النضالية منطلقاً من فعل الفدائي خالد محمد أكر الذي فاجأ المحتلين الصهاينة بطائرته الشراعية في عام ١٩٨٧، في داخل أحد معسكرات جيشهم، مستطلعاً وهو يتوجه إلى الجليل وقطاع غزة والضفة الغربية، بشائر الانتفاضة على الإرهاب الصهيوني التي يحاول دون جدوى اقتناص المجهول النضالي الذي يتربص بمشروعهم الاستيطاني التوسعي، فيصير إلى رعب، حيث الرواية توليد لفعل مقاوم يقض مضجع الغزاة المحتلين.

يصعب أن نسمي هذا الكتاب السردي رواية. انه أشبه بكتاب قصصي أو سردي يميل إلى أسلوب الاخبار أو الحكاية أو الأحلام أو التحقيق تصويراً للحالة الفدائية البطولية للمقاومة العربية ضد الاحتلال في فلسطين وبقية الأراضي المحتلة، من جنوب لبنان إلى غزة. يؤمن نحوي أن «إسرائيل» كيان غريب عنصري استعماري استيطاني عدواني إرهابي، فيفتق لغته المعتادة في كتبه، ولاسيما روايته «سلام على الغائبين» ممجدا المقاومة ومؤكدا على النصر على العدو الصهيوني، وساعياً إلى تعضيد هذا الإيمان لدى متلقيه.

قد لا يبدو حديث المؤلف مقنعاً، لكنه ضمن التركيب الفني وبراعته التعبيرية، يصوغ وحدة أثر وجدانية قلما نجدها عند كاتب عربي آخر، فيض من الاسترسال العاطفي والوجداني لتدعيم أطروحات سياسية برع المؤلف في العزف عليها من نص لآخر.

لا يوجد أبطال ولا حدث مركزي واحد يتنامى، فالكتاب يسرد حالة الانتفاضة العارمة بروح الشهداء، بينما بحث العدو مستمر عن مجهول لفلسطين يخيفه ويروعه في مستقبل من الضباب الكثيف، إذ ينتهي الكتاب بتوليد يأس الصهاينة من استمرار وجودهم لأن لسان حالهم يقول:

«فكذلك يبدو لي، انكم لم تقتلوا إذن يا كولونيل، بل قتلتم، كل مرة، شخصاً آخر شبه لكم أنه مجهول فلسطين، عدو إسرائيل المختفي في الضباب» (٢٩ ص٣٦٣).

تتألف رواية «آخر من شبه لهم» من ٢٦ فصلاً تسرد الأحداث من جانب المحتلين، ففي الفصل الأول، يتداول ضباط المخابرات حادثة الفدائي خالد محمد أكر، والكولونيل ايغال براخا والميجر اسحق عتروت، والجنرال آمنون شاحال والبريغادير موشي عميرام والبروفيسور دافيد عوز رئيس المختبر الجنائي، ومعاونته الدكتورة يائيل ليفرون، ولا يتأكدون من مجريات الحادثة وموت الفدائي في النواصر، وأن هناك متفجرة وبجانبها عنصر إسرائيلي، فيرسل رئيس المختبر ومعاونته وخبير متفجرات وينطلقون.

ثم تتوالى الفصول التي تصف الإجراءات لمنع المتسللين والتحقيق في أفعال الانتفاضة. ثم تنتهي الرواية بفصل يكشف المغزى:

تصاعد الانتفاضة البطولية وتصاعد القمع والإرهاب والبطش بحثاً عن «آخر من شبه لهم» دون جدوى ليرتفع صوت الإيمان بالنصر وحده، وهناك قوة الرواية ومأزقها في آن معاً.

ثمة فصول متعددة تصف تأثيرات الانتفاضة (١٧ـ١٨ـ١٩ ـ ٢٠ ـ ٢١ ـ ٢٢ ـ ٢٣ ـ ٢٤)وتفصح عن طريقة نحوي في مفهوم الاستدارة الحكائية والنسق الإخباري، وعمادهما تفتق اللغة عن المعنى الكريم كما في هذين النموذجين من ختام الفصلين ٢٢ و٢٤:

«أما المصلون في جامع سيدنا عبدالقادر النابلسي، فكانوا قد انتهوا من أداء صلاة الجمعة، ويسلمون على بعضهم البعض الآخر: السلام عليكم ورحمة الله. وقد نهض من بينهم، متوجها الى منبر الجامع، رجل طويل القامة، عريض المنكبين، ملفف الرأس بكوفيه فلسطينية حمراء ينسدل طرفاها، بعد تقاطعهما تحت ذقنه، على كتفيه، اللهم زد وبارك. ما هذا الرجل الطوال، يكاد يمس برأسه وهو يصعد من باب المنبر، أعلى قوسه. !

ـ يا أهل نابلس.

وكان الرجل قد التفت الآن، من مكانه في سدة المنبر نحو المصلين: مهيبا.. كأنه مجهول فلسطين العملاق نفسه، لولا أن لحيته مقصوصة بعناية عظمى يكاد يتغير بها شكل وجهه عما هو عليه في رسمه، فذلك بلا ريب، من فعل حلاق بارع منظم في صفوف الانتفاضة.

ـ يا أهل نابلس..» (٢٩ ص٣١٢).

«فلما سئلت غرفة عمليات القيادة المركزية، بعد ساعة من الزمن، بناء على طلب البريغادير عميرام، عن إنجازات جبهة شن الحرب على مجهول فلسطين، كان ضباط المخابرات العسكرية، قد ألقوا القبض عليه ثلاثمائة وثلاثة وثلاثين مرة، لكنه، وبسبب المقاومة الشعبية الضارية، تمكن من النجاة من بين أيديهم، تسعمائة وتسعاً وتسعين مرة أعنفها تلك التي حصلت في مقبرة مخيم جباليا، بعد لجوء المحرض المجهول إليها، حيث فوجئت وحدة الانقضاض المدرعة وهي تحاول اقتحامها للقبض على المجهول: بما لم يكن قد تخصص فيه أحد من ضباط شن الحرب على جماهير الجوامع: بكمين من شواهد قبور موتى النازحين يملأ الأرض بآلاف الموانع، صفوفاً صفوفاً، مطبقة على الجنازير، صامدة أمام المدافع، في خطة محكمة مستفادة من فن الدفاع عن المواقع: إبداع ورسم وتنفيذ غسان كنفاني ورفاقه من الشهداء، بلا منازع» (٢٩ ص٣٤١ـ٣٤٢).

يركز نحوي على جانب الذعر الذي تولده طبيعة كيان استيطاني، وممارساته العنصرية النازية حتى فيما بين الصهاينة أنفسهم. في الفصل الخامس عشر، داخل المخابرات، ثمة كشف للأصوات المسجلة وتعرية التعذيب الصهيوني لمجرد الاشتباه، ويدعو الميجر عتروت يائيل ليغرون للرضوخ له ملمحاً لها أنه يعرف قصتها في باريس، فترتجف مذعورة.

وهكذا، فإن «آخر من شبه لهم» تعبير عاطفي مغرق في التبشير الذي يستند غالباً إلى وقائع معروفة، ولكنها تطلع من الواقع إلى المثال، لتغرق في الحلم القومي بعيداً عن الشجون القاسية المتكاثفة على الوجدان العربي المكلوم. لقد أرادت الرواية أن تنهض بموضوعها القومي على أصوات العاطفة النبيلة والحكمة الباقية والشعارات الباذخة تجنباً للواقع العربي الجريح في خلافاته ومنازعاته، كأن يرتاح الراوي إلى كرامة العبارة وحدها:

«أما زجاجات نابلس المتطورة المنتجة في ترسانة أسلحة حيها القديم، فهي معبأة بالغضب، وبفلسطين والثورة واللهب. يقذفها اليوم أطفال فلسطين على مغتصبي وطنهم. أما غدا، فمن يدري بما سيجري، حين يتسلح بها ويخرج لملاقاة الصهاينة الغاصبين، كل طفل من العرب!

قليل في الحي القديم من كثير في نابلس، يتعلمه الأولاد الفلسطينيون من دروس الانتفاضة، في فن هو:

الصمود المتين. بروح من صلاح الدين، في كل شبر من فلسطين. حتى ينبعث فيها يوم حطين.» (٢٩ ص٣٢٤).

نقرأ «آخر من شبه لهم» لندخل إلى وهج الحلم، ونلتفت عن واقع الانتفاضة الموار بالتناقضات والعلاقات الموجعة والعناء الفظيع في ظل الاستحقاقات الدولية والعربية والداخلية التي آثر نحوي ألا يخوض في مستنقعها سابحاً في طهارة الرؤيا، محولاً روايته إلى «أمثولة» حاول أن يبرهن عنها في استداراته الحكائية الكثيرة وأنساقه الوجدانية التي تغمرها تلك اللغة الغنائية والشاعرية.

إن أديب نحوي من شعراء الرواية ومغني الأمل العربي، بل انه في هذا الغناء يؤكد المأزق، حين تصبح القوة الروحية لمضاء الإيمان مرارة الانفصام بين الواقع والمثال حيث غربة القيم الوطنية والقومية.

الخاتمة

نستخلص من هذا البحث ما يلي:

- إنه بمقدورنا قراءة الرواية العربية الحديثة على أنها قراءة «ذات» العربية، ففيها عكس موضوعي لتطور الوعي الذاتي، ومعضلاته وخيباته وتطلعاته.

- إن الرواية العربية في العقدين الأخيرين، عبرت عن تبدلات الخطاب القومي والأيديولوجي، وثمة روايات كثيرة هي خطب ايديولوجية صريحة أو متناقضة، أو ملتبسة أو غامضة، أو زائفة، أو موضوعية، وأن الروايات الجيدة هي التي تتمكن موضوعياً من خطابها الأيديولوجي، فلا تكون ناطقة باسم مؤلفها، أو فكر خارجة عنها أيا كان مصدرها.

- تطور الرواية العربية إلى مستوى البحث، ليس في الروايات الانسيابية فحسب بل في كل رواية تتصدى لرؤية واقعية، ورأينا ذلك في روايات نبيل سليمان وصنع الله إبراهيم وأديب نحوي.

- تجديد السرد العربي في إطار اقتراب الرواية العربية من خصوصيتها وفي إطار تنامي عمليات الوعي الذاتي من أجل جماليات عربية للرواية، وهذا واضح في شعرية السرد وتمثل أشكال القص العربي كالخبر والحديث في روايات نجيب محفوظ والطاهر وطار وحيدر حيدر على وجه الخصوص.

ومن التجديد الذي نلحظه تقنية تعدد الأصوات كما في روايات نجيب محفوظ وحميدة نعنع وعبدالرحمن مجيد الربيعي، وتنوع صيغ الحوار كما في روايتي حيدر حيدر والطاهر وطار، واستخدام الوثيقة كما في روايتي صنع الله إبراهيم ونبيل سليمان.

- لم تعد البطولة مقصورة على المثقفين دون فئات الشعب الأخرى، فهناك بطل فلاح كما في رواية نبيل سليمان، وهناك بطلة عاملة كما في رواية صنع الله إبراهيم، كما أن نجيب محفوظ ألغى مفهوم البطولة وتساوى بذلك أفراد من فئات الشعب كافة.

- كانت الرواية العربية قاسية جداً في تشريح مآزق الذات العربية، وتصوير تأزمها في المستويات كافة على أنها أزمة ضاربة الجذور، متعددة الجوانب، راهنة المخاطر، أكثر من أي وقت مضى، إن هذه الروايات نداء صارخ حتى تنقضي أسبابه.

المراجع والمصادر

(١) إبراهيم، صنع الله: ذات ـ دار المستقبل ـ القاهرة ١٩٩٢ .
(٢) إبراهيم، عبدالفتاح: البنية والدلالة في مجموعة حيدر القصصية «الوعول» ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٦ .
(٣) إبراهيم، صنع الله: (شهادة) في مجلة «مواقف» ـ دار السامي ـ (لندن) العدد ٦٩ خريف ١٩٩٢ .
(٤) أبو هيف، عبدالله: القصة العربية والغرب (أطروحة دكتوراه لم تنشر بعد) موسكو معهد الاستشراق ١٩٩١ .
(٥) إدريس، سماح: المثقف العربي والسلطة ـ بحث في روايات التجربة الناصرية ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٩٢ .
(٦) حيدر، حيدر: (حوار معه) في مجلة «المسيرة» (بيروت) العدد ١٥ المجلد ٢ ـ ١٩٨٠ .
(٧) حيدر، حيدر: مرايا النار ـ دار أمواج للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٩٢ .
(٨) خليفة، سحر: باب الساحة ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٩٠ .
(٩) الخطيب، محمد كامل: انكسار الأحلام ـ سيرة روائية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٧
(١٠) خوري، الياس: تجربة البحث عن أفق ـ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ـ مركز الأبحاث ـ بيروت ١٩٧٤ .
(١١) درويش، زكي: أحمد، محمود والآخرون ـ مؤسسة بيسان ـ نيقوسيا ١٩٨٩ .
(١٢) الربيعي، عبدالرحمن مجيد: خطوط الطول . . خطوط العرض ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٣ .
(١٣) رفاعية، ياسين (تقديم): مدخل لتجربة عبدالرحمن مجيد الربيعي القصصية في ٣٨ حوارا ـ دار النضال ـ بيروت ١٩٨٤ .
(١٤) سليمان، نبيل: مدارات الشرق (الأشرعة ـ ١) دار الحوار اللاذقية ١٩٩٠
(١٥) سليمان، نبيل: مدارات الشرق (بنات نعش ٢) دار الحوار اللاذقية ١٩٩٠
(١٦) شحادة، ادمون: الطريق إلى بيرزيت ـ مؤسسة بيسان ـ نيقوسيا ١٩٨٩ .
(١٧) العالم، محمود أمين: في الكتاب المشترك «الرواية العربية بين الواقع والايديولوجية» دار الحوار ـ اللاذقية ١٩٨٦ .
(١٨) عبود، عبده: «الرواية الألمانية الحديثة على ضوء تلقيها في العالم العربي» في مجلة «عالم الفكر» (الكويت) المجلد ١٩ العدد ٤ ـ يناير فبراير ـ مارس ١٩٨٩ .
(١٩) علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال اميل حبيبي ـ مركز الإنماء القومي بيروت ١٩٨٩ .
(٢٠) فاضل، جهاد: أسئلة الرواية ـ الدار العربية للكتاب ـ طرابلس ١٩٩١ .
(٢١) فيلاندت، روترّاود: صورة الأوروبيين في المسرح والقصة العربيين فيسبادن ـ بيروت ١٩٨٠ ـ (بالألمانية) .
(٢٢) كابرياس، جان: «محاولة في تصنيف الرواية» في مجلة «العرب ودار الفكر العالمي» (بيروت) مركز الإنماء القومي ـ العدد ١٥ و١٦ خريف ١٩٩١ .
(٢٣) لبيب، عباس أحمد: «حنا مينه وتناقض وعي الكاتب» في مجلة «فصول» (القاهرة) العدد الأول ـ المجلد السادس ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٥ .
(٢٤) ماي، جورج: السيرة الذاتية (تعريب محمد القاضي وعبدالله صوله) بيت الحكمة ـ قرطاج ١٩٩٢ .
(٢٥) محفوظ، نجيب: حديث الصباح والمساء ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٨٧ .
(٢٦) محفوظ، نجيب: أمام العرش ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٨٣ .
(٢٧) منيف، عبدالرحمن: الكاتب والمنفى ـ هموم وآفاق الرواية العربية ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ١٩٩٢ .
(٢٨) النالوتي، عروسية: مراتيج ـ دار سراس للنشر ـ تونس ١٩٨٥ .
(٢٩) نحوي، أديب: آخر من شبه لهم ـ منشورات اتحاد الكتاب ـ دمشق ١٩٩١ .
(٣٠) نعنع، حميدة: من يجرؤ على الشوق ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٩ .
(٣١) وتد، محمد: زغاريد الانتفاضة ـ مؤسسة بيسان ـ نيقوسيا ١٩٨٩ .
(٣٢) وطار، الطاهر: تجربة في العشق ـ مؤسسة عيبال ـ قبرص ١٩٨٩ .

الأدب والفكر وما بينهما[1]

(حول الخلفية الفكرية للأدب العربي المعاصر)

د: حسام الخطيب

تمهيد

في محاولة لتحديد جوانب هذا البحث الشائك الذي يؤمل أن يلقي ضوءا على الخلفية الفكرية للأدب العربي الحديث، أرجو أن أعرف مفردات العنوان أولا ثم انتقل إلى رسم الخطوط العريضة للبحث.

بالفكر أعني جانبين: الجانب الأول هو الفكر بمدلوله العام، أي الفكر الاجتماعي والسياسي وحتى النفسي والفكر التأملي العام المتعلق بالكون والمصير. والجانب الثاني هو الفكر التنظيري المنظم من فلسفي وأيديولوجي بوجه خاص.

وبالأدب يقصد طبعا فن القول من شعر ونثر بألوانه المختلفة. وإن كانت الدراسة تتركز على الشعر والرواية بوجه خاص، وسوف تستقى الأمثلة من هذين الجنسين الأدبيين لما فيهما من خواص تسمح باستقصاء العلاقة بين الفكر والأدب. وسوف توجه كل تفصيلات الموضوع لتناول الأدب العربي الحديث، ولا سيما المشهد الأدبي المعاصر في السبعينات والثمانينات. ولكن حيثما أمكن التعميم جرى استخدام صفة (الحديث)، وحيثما توجّب التخصيص فضل مصطلح (المعاصر)، وستجرى إشارة إلى الأدب العربي القديم بالقدر الذي يخدم في إيضاح وضع الأدب العربي المعاصر.

يبدأ البحث بمدخل موجز جدا حول العلاقة القائمة بين الفكر والأدب ولا سيما الأدب الغربي، ويجري بعد ذلك الانتقال إلى مناقشة قيمة الفكر الأدبي أو قيمة الفكر في الأدب ولا سيما الناحية النظرية منه، أي ما قد قيل في العلاقة بين الفكر والأدب، وستعطى هاتان المسألتان من الحيز مقدار ما يمهد للدخول في لب الموضوع الأساسي، وهو الفكر في الأدب العربي المعاصر، وهنا ستجري متابعة مصادر الفكر في الأدب العربي الحديث ومنابعه المختلفة مع محاولة تلمس الخطوط العريضة لطبيعة العلاقة القائمة فعلا بين الفكر العربي والأدب العربي في المرحلة الحاضرة. وفي خلال ذلك كله سنحاول أن نتفحص بعض النصوص، ولو أدى ذلك إلى شيء من الإطالة، لكي نتجنب الطابع التجريدي الذي يشكل آفة كبيرة من آفات فكرنا المعاصر. ومن الجلي أن كل نقطة من هذه النقاط المشار إليها يمكن أن تقال فيها محاضرة. لذلك ستمارس درجة كبيرة من ضبط النفس، ولكن مقابل شرط مفاده ألا تحاسب هذه الدراسة على ما لن نقوله. إذ أن هناك الكثير مما يمكن أن يقوله المرء في هذا الموضوع، لو كان له أن يرسل النفس على السجية. فإذا كان هذا الشرط مقبولا أمكن حصر الموضوع في جلسة واحدة ذات جسامة لا تتجاوز ما تصوره أرسطو وقتا متناسبا مع قدرة تحمل جمهور المسرح.

(١)

لنبدأ بالنقطة الأولى: وهي العلاقة بين الفكر والأدب في الأدب الغربي. ولنقرر بادىء ذي بدء، أن هذه العلاقة متينة محكمة منبثقة من ترابط عضوي وآيتها أنه لم يشتهر أي أديب غربي إطلاقا منذ القديم حتى اليوم، إلا إذا كانت له وجهة نظر واضحة، أو شبه واضحة، تجاه المصير والكون، أي كان له منحى فكري معين في تفسير مشكلات الوجود. ولم يحدث أن أشير إلى عظمة أي أديب كبير في تاريخ أوربا على أنها مجرد إبداع في الاستعارات والصور والتشابيه، وتمكن في اللغة على ما لهذين المقومين من أهمية، وإنما أشير دائما إلى العظمة الأدبية على أنها فهم للشرط التاريخي الذي فيه يتحرك مصير الإنسان، وتقديم مزيد من التفسير على النظريات السائدة في فهم طبيعة الأفراد والمجتمعات وتحليل الواقع وتلمس خطوط المستقبل، أي أن المقوم الأول للعظمة الأدبية هو مدى ما يتكشفه الأديب من رؤية متصلة بالكون والمصير والفرد والمجتمع وأسرار النفس والحياة والوجود.

وتنطبق هذه العلاقة الوشيجة مع الفكر على المذاهب الأدبية التي نلوكها على ألسنتنا باستمرار: الابتداعية، والإيقاعية، والإتباعية الجديدة، والواقعية والرمزية وما أشبه ذلك. كل مذهب من هذه المذاهب ارتبط باتجاه فلسفي واتخذه مستندا، وكان له أيضا إلى جانب الأدب صداه الفني. أي أن هذه المذاهب تتمثل في وقت واحد بأسلوب التفكير الفلسفي، وأسلوب التفكير الأدبي، وأسلوب الإبداع الفني في الرسم، في التصوير، في الموسيقا، في النحت، وغير ذلك من الفنون. فمثلا: المذهب الإتباعي (أو الكلاسي) تكمن وراءه الفلسفة العقلية، فلسفة أرسطو ومن تأثر من المفكرين الأوربيين ابتداء من عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر. ومعظم المبادىء التي تقوم عليها الإتباعية لها تأصيل، أو تسويغ فلسفي، ونظرية الأنواع الأدبية التي تمسكت بها الإتباعية هي أصلا نظرية أرسطوطالية، وكذلك مبدأ الرفع من شأن الشعر الموضوعي المسرحي والملحمي. ثم ان إخضاع العاطفة والخيال لسلطان العقل هو بالضبط ما نادى

به الفلاسفة العقليون دائما. فالمذهب الإتباعي إذا يمثل تعبيرا أدبيا عن الاتجاه العقلي الصارم في الفلسفة، أما المذهب الإتباعي الجديد (الكلاسية الجديدة) الذي ساد طوال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، وخاصة في فرنسا، فقد واكب انبثاق الفلسفة العقلية المتجددة بتأثير/ ديكارت/ وكانت/ وهيغل، وعبر عن الاتجاه إلى إحلال قيم الضبط والإتقان والدقة في المقام الأول من السلم الأخلاقي ـ الفني. وهكذا تمخض تجديد الفلسفة العقلية، عن تجديد المذهب الإتباعي الأدبي ودفعه إلى التجاوب مع طبيعة التطورات الاجتماعية المستجدة. وفيما بعد أتت الثورة الابتداعية (والرومنتية) ضد الإتباعية في مطلع القرن التاسع عشر تمثل أيضا ردة فعل فلسفية ضد سيطرة العقل الجافة وعبودية القواعد العامة، والتجمد في القوالب. فهي النقيض للمفهوم العقلاني الذي كان سائدا. وحمل الرومنتيون مبادىء الفيلسوف جان جاك روسو في تمجيد الفرد والطبيعة والعاطفة، وفي رفض العبودية الاجتماعية والقسر الفكري والاجتماعي. والعجيب أن هذا المذهب الذي كان ضد العقلانية والتفلسف والعملية، والذي لا يحمل في منحاه العام أية شبهة فلسفية، قد بشر به فيلسوف مفكر ووضع أسسه الفكرية، ولم يبدأ به الأدباء، فالمسألة ترجع إلى الفيلسوف جان جاك روسو فكل ظاهرة أدبية في أوربا، حتى الرومنتية العاطفية، وراءها الناحية الفلسفية. وفيما بعد تجاوزت التطورات الأدبية مسألة ردة الفعل ضد العقلانية واستوى الأمر للمفهومات العلمية، وجرى استسلام شامل لسلطان العلم حتى أصبح العلم سلطة شبه دينية وساد اعتقاد أن العلم سيوصل الإنسان إلى ما لم تستطع الفلسفة أن توصله إليه. وسرعان ما انتقلت العدوى إلى الأدب، وبدأ ينتشر المذهب الواقعي متأثرا بهذه الناحية، وكذلك متأثرا بالتطورات الاجتماعية التي حدثت في أوربا لصالح طبقات ناشئة جديدة.

ومن المذهب الواقعي انبثق اتجاه واعٍ لذاته يحاول أن يقلد العلم حرفيا. وهو الواقعية الطبيعية التي جهدت أن تجعل من الرواية مركبة لحمل الحقائق الموضوعية وجمعها وتفسيرها منافسة في ذلك المناهج العلمية ومازال الأدب حتى يومنا هذا شديد التأثر بالمنحى العلمي، وتظهر بين حين وآخر محاولات لإدخال قيم الموضوعية والتجردية والدقة والمباشرة في محراب الأدب، بما في ذلك الشعر نفسه (ت. س اليوت والفن اللاشخصاني).

وكذلك تبلور ابتداء من القرن التاسع عشر شيء جديد في تاريخ الفكر الأدبي لم يعرف إلا في الفكر الديني سابقا، وهو ظهور مذاهب تمثل الصورة الأدبية للموقف الأيديولوجي، ذلك أن الإنسانية دخلت في القرن التاسع عشر عصر الأيديولوجيا وأصبح للأيديولوجيا فرع خاص، وهو الفرع الأدبي، وقد بدأت الماركسية هذا الاتجاه، وانبثق عنها المذهب الواقعي الاشتراكي الذي هو تطبيق منهجي نسقي للموقف الماركسي من المجتمع والكون والمستقبل. وفيما بعد أتى الوجوديون ولا سيما/ جان بول سارتر/ فلم يكتفوا بجعل الإنتاج الأدبي (الملتزم) صورة لتفكيرهم الفلسفي، بل جعلوا الأدب القصصي والتمثيلي مسرح هذا التفكير ومجاله أي جعلوا الموقف الأدبي هو الذي يولد الاستنتاجات الفكرية. فإذن أيضا رفعوا، أو زادوا، من تلاحم العلاقة بين الفكر والأدب. إذا نظرنا إلى هذا التطور العام ماذا نرى؟ نرى أن كل المؤشرات في تاريخ العالم المعاصر تدل على أننا متجهون إلى مزيد من التلاحم بين الظاهرة الفكرية الفلسفية، وبين الظاهرة الأدبية، فكل اتجاه فكري أو سياسي اليوم له موقفه المنظم في مجال الأدب والفن. والمثال الأظهر هنا هو هذه الموجة الضخمة التي تسيطر على الأدب العربي اليوم وتسحب ظلالها على كل مكان في العالم حتى في المعاقل الاشتراكية، وهي موجة الحداثية أو المودرنزم.

وهنا يجب التفريق بين كلمة الحداثة modernity العامة التي هي الحداثة بمفهومها العام وبين كلمة الحداثية modernism التي تعني مذهبا أدبيا متبلورا. فالاتجاهات الحداثية، التي تسود العالم اليوم والتي تقوم على مفهومات القلق والعبثية والانعتاق من القانون ومن القاعدة والغوص في التجربة الداخلية والتفلتية شكلا ومضمونا، هذه الاتجاهات أيضا لها أساس فلسفي راسخ، ويراد لها أن تعبر عن إفلاس المنحى التجريدي في التفكير، إفلاسه في إيجاد حل لمشكلة الإنسان والمصير، واتجاه الفلسفات الحديثة جدا إلى ما يسمى بالموقف التحليلي بدلا من الموقف الاستنتاجي، أي عزوف المناهج الفلسفية الحديثة عن التوصل إلى استنتاجات بشأن الكون والصبر واكتفاؤها بنوع من إلقاء الأضواء التحليلية على الظاهرة الإنسانية، لأن الظاهرة الإنسانية لا يقبض عليها من خلال المصطلح الجامد، وهنا يأتي دور التفكير الأدبي المرتبط بالملموسة.

(٢)

بعد هذا التأسيس للعلاقة العضوية المكينة بين الفكر والأدب، نستطيع أن ننتقل إلى نوع من المناقشة فيما يتعلق بالعلاقة بين الأدب والفكر من الناحية التقييمية. على أنه قبل ذلك ينبغي تقديم احتراز ضد التعميم واليقينية. ذلك أنه على الرغم من قوة الترابط النظري والتاريخي بين الفكر والأدب في أوربا يجب أن تتوقع وجود اعتراضات، ففي كل البلدان الحية المتطورة لا يوجد شيء سائد ونهائي، فالفكر الحي يتأبى على الحقيقة القاطعة، وفي الفكر الحي تعيش احتمالات الفكرة ونقيضها معا.

والأوربيون أنفسهم يناقشون هذا الموضوع وفيهم من يؤكد ويشدد على ترابط الظاهرة الفكرية مع الظاهرة الأدبية، ولكن فيهم من ينكر هذا الموضوع أحيانا، من ينكره من ناحية المبدأ النظري وأحيانا من ينكره من ناحية الحصيلة، والحصيلة هي التي تعنينا في البحث الحالي لأنه بحث أقرب إلى الوصفية منه إلى التنظير والتأسيسية. ومن هذه الزاوية (قيمة التفكير الأدبي) لو اقتصرنا على رأي الكتاب والنقاد في روْز هذه القيمة لرأينا أن الاتجاه العام أقرب إلى السلبية. وشاهدنا الأول هو ت. س. إليوت الذي قال: إنه من الناحية الواقعية لا شكسبير ولا دانتي قاما بأي تفكير حقيقي. أي أن التفكير الأدبي ليس أصيلا إنما تابع للتفكير الفلسفي. وهذا الحكم لا يناقض واقع الترابط الذي تكلمنا عنه قبل قليل. وكذلك لا يناقضه ذلك الحكم الجازم الذي أصدره جورج بواس George Boas في محاضرة له عن (الفلسفة والشعر).

«تكون الأفكار في الشعر عادة ممتهنة وغالبا زائفة، وما من أحد تجاوز السادسة عشرة من عمره يجد أن قراءة الشعر لمجرد معرفة ما يقوله تستحق أي جهد»[٢] ومرة أخرى، ليس ما نجده هنا نفيا للفكر الأدبي، إنما هو نفي لقيمة الفكر الفلسفي في الشعر. من أراد الفلسفة فليذهب إلى مظانّها لا إلى الشعر، بهذا المعنى، ومن أجل المناقشات في موضوع الفكر والشعر، مناقشات المفكر الإيطالي كروتشه في موضوع الفن والأدب حيث أنكر وجود المضمون في الأدب وركز على صواب النظرة التي تنكر أن للفن مضمونا ما، إذا أردنا بالمضمون التصور الذهني. فبهذا المعنى يكون صحيحا كل الصحة أن نقول أن الفن ليس غنيا عن المضمون فحسب، بل «ليس فيه مضمون بالمرة»[٣].

ويقودنا كلام كروتشه عن ضآلة قيمة التفكير الفلسفي في الفن إلى التساؤل مع ولك ووارين مثلاً عن أعمال غوته ودوستويفسكي، وهل وجود زخم فلسفي عندهما يجعل العمل الأدبي أرفع؟ وهل الحقيقة الفلسفية التي تقدمها هذه الأعمال من النوع الأصيل أو الجاد؟

إن كروتشه يأخذ على الجزء الثاني من (فاوست) مثلا «المبالغة في الذهنية» ويأخذ عليه أن الذهنية أوصلته إلى درجة الوعظية، فالوعظية أفسدت الجزء الثاني بينما الجزء الأول ظل سليما، لأنه كان بعيدا عن الوعظية. كذلك مما يقرره كروتشه، ربما بحق، أن كثرة التركيز على الجانب الأيديولوجي في العمل الأدبي يسبب للعملية الفنية تشويشا كبيرا ويدخل اضطرابا شديدا علي بنية العمل الأدبي لأن الثقل الأيديولوجي يتحكم في طريقة تركيبه، ويلوي عنقه باتجاهات مفروضة مسبقا. ويفهم من كروتشه أنه كلما ازداد الوزن الفلسفي للعمل الفني ازدادت خطورة تضاؤل الوزن الفني وخاصة في القصيدة التي يمكن أن تفقد كثيرا من شاعريتها حينما تنوء تحت ثقل الوزن الفلسفي. وإن كان يشير إلى أن العلاقة قائمة بين المعرفة الفلسفية والمعرفة الفنية.(٤)

ويستفاد من كل ذلك أن تلك الحالات التي تتعانق فيها الصورة الفنية مع المفهوم الفلسفي قليلة بل نادرة في تاريخ الإبداع الإنساني. والمشكلة ليست بسيطة، وعلى الرغم من متانة العلاقة بين الفكر والأدب فإن هذه المشكلة كانت دائما تؤرق النقاد وعلماء الجمال في الغرب. وقد كتب الكثير حول القيمة المعرفية للمضمون الأدبي.(٥) وتباينت في ذلك الاتجاهات. وأصر الواقعيون على أن الأدب صورة من صور معرفة الواقع والتفاعل معه وتحليله، وذهب الواقعيون الاشتراكيون إلى أبعد من ذلك فقرروا أن الأدب إلى جانب ذلك كله يهدف مباشرة إلى تغيير الواقع باتجاه الأفضل وفقاً لبرنامج أيديولوجي. وليس من ضير في التأكيد أن حصيلة المناقشات تشير إلى قوة الاتجاه الذي ينادي بالتفاعل بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الفكرية أو الفلسفية، اعترافا بانبثاق المعرفة الأدبية من المعرفة الفلسفية وإن لم تكن بالضرورة مجانسة لها، ويصحب ذلك احتراز قوي بوجوب عدم طغيان التفلسف المجرد على الإبداع الأدبي والفني. وهكذا ينطلق الإبداع الأدبي والفني من الخلفية الفكرية، السائدة في الشرط المعطى من الزمان والمكان ويستند إليها، ولكنه لكي يكون إبداعا مؤثرا، يميز نفسه بطريقة خاصة جدا ولا سيما التمثل الملموس والتعبير المفتوح.

(٣)

وعلى أية حال تعد الواقعية الاشتراكية أقوى المذاهب الأدبية ربطا للأدب بالأنساق المعرفية الأخرى ولا سيما الفكر. وينقلنا الكلام عليها إلى الأدب العربي الحديث. بل ان كل الاتجاهات التي سبق أن ذكرت في معرض مناقشة العلاقة بين الفكر والأدب تمد ظلالها وآثارها على التفكر الأدبي العربي الحديث وكذلك على الممارسة التطبيقية طبعا. ولكن الملاحظ أن هذه الاتجاهات في منابعها الأصلية تكون غالبا بعيدة عن الحدة والجزم ولكنها حين تنتقل إلى المنطقة العربية تصاب بعدوى التصنيفية والصلابة الحدية. فالواقعية الاشتراكية مثلا وقعت في تجارب متعددة منذ أيام مكسيم غوركي واتخذت تمثلات متفاوتة بين التزمت والانفتاح، ولم تكن مفتقرة غالبا إلى المرونة والأفق الإنساني الرحب عند نقاد مفكرين مثل اناتولي لوناتشارسكي وجورج لوكاتش وارنست فيشر، وهؤلاء جميعا أكدوا المضمون الفكري والتبشيري للاتجاه الماركسي في الأدب ولكنهم

أيضا لم يغفلوا الجانب الفني الجمالي للعمل الأدبي بل لم ينسوا أن يشيروا إلى أن العمل الأدبي لا يحقق رسالته التوصيلية إلا من خلال وسائل الإتقان الفني. على أنه من الحق الاعتراف بأن أمثال هؤلاء لم يُعتبروا دائما في الخط الأرثوذكسي المريح للسلطة الأدبية. وتشير التطورات الجديدة للبيريسترويكا الأدبية (ابتداء من ١٩٨٦) إلى وجود شبه إجماع ضد التزمت المذهبي في الأدب.

ولكن الأمر يختلف في البلاد العربية. فنظرا لاحتدام المعركة الأيديولوجية في الأدب وانتقال عدوى الصراع السياسي المر إلى الساحة الأدبية والفنية، اتخذت المرافعة مع المضمون الفكري أو ضده شكلا حادا متصلبا بعيدا أحيانا عن أي تقييم موضوعي أو متوازن، وساد اعتقاد تصنيفي بأن المرء إما أن يكون مهتما بالمضمون الفكري والاجتماعي بطريقة تقريرية مباشرة وعندها يكون يساريا وتقدمياً ومخلصاً وإما أن يكون مهتما بالشكل والصيغة الفنية والإتقان الجمالي وعندها يكون مارقا وخياليا وسابحا في البرج العاجي وفي تهويمات الفن للفن. ومن الحق الإشارة هنا إلى أن الأعمال الإبداعية للكتاب الكبار القريبين من الاتجاهات الأيديولوجية (مثل حنا مينة وشوقي بغدادي في سورية)، تخلصت بالتدريج من المباشرة والتقريرية وأظهرت وعيا متزايدا للشرط الفني للإبداع.

وبالطبع ليس هذا الموضوع بخصوصيته وحدته هو موضوع البحث الحالي، ولكنه شديد الاتصال به، والجانب الذي يعنينا منه بالضبط هو أن الماركسية الأدبية، على اختلاف تمثلاتها - أكدت قضية التلاقي بين الظاهرة الفكرية والظاهرة الأدبية، بل مالت إلى ربط الثانية بالأولى كما ربطتها أيضا بالبنية الاجتماعية وأحيانا بالبنية التحتية والمادية. وبذلك كان الأدب مرآة للأيديولوجيا وانعكاسا لصورة الواقع الاجتماعي ومسرحا جديا للتفكير، بحيث يكاد ينتفي أي إبداع أدبي غير مستند إلى موقف فكري صلب[٦] وبهذا المعنى تكون الماركسية الأدبية أقوى اتجاه أدبي (في العالم وفي المنطقة العربية) ينادي بارتباط الأدب بخلفيته الفكرية. وفي مجال الأدب العربي بالذات الذي مال تاريخياً إلى تأكيد مقولات الطبع والإلهام والصياغة الفنية تميز الماركسية الأدبية نفسها بأنها تمثل المعارضة القوية للتيار العام السائد.

وفي هذا المجال لا يدانيها إلا تأثيرات الموقف الديني على الظاهرة الأدبية، ولكن الموقف الديني يمثل اتجاها عاما جدا لا يتخذ شكلاً نسقيا أو منهجيا محددا. كذلك يتصل بالموقف الأيديولوجي من الأدب موقف الأحزاب القومية الاشتراكية والحركات التحررية والثورية والمذاهب الاجتماعية، وكلها تنادي (بأدلجة) الأدب و(تثويره)، أي بنائه على خلفية فكرية سياسية أيديولوجية هادفة، ولا تخرج هذه المذاهب بجملتها عن المنطلقات الماركسية إلا بتأكيداتها أحيانا على المنطلقات القومية والوطنية مقابل المنطلق الطبقي، وفسحها مجالا رحبا للنواحي الروحية والتراثية مقابل التفكير المادي، وانفتاحها الأوسع على التيارات الفكرية والأدبية العالمية مقابل التصنيف الماركسي الصارم، وأخيرا في تسامحها الشديد إزاء التجريبية ذات الطابع الفني والجمالي غير المقيد (مثال ذلك الحركات القومية الاشتراكية التي تصنف ماركسيا بأنها أحزاب البورجوازية الصغيرة). فإذا جمعت قوة التيار الماركسي في الأدب، وهي قوة نظرية وتطبيقية واسعة الانتشار والتأثير، إلى قوة المواقف الأدبية التقليدية والدينية ذات الطابع الأخلاقي التراثي العام، تبين أن أقوى الأفكار تنظيرا وانتشارا في الأدب العربي المعاصر هي أفكار الالتزام الأدبي أي ارتباط الظاهرة الأدبية بأيديولوجيا هادفة اجتماعيا و(أو) قوميا أو دينيا.

ومن موقع آخر مختلف تماما ترتفع أصوات الحداثيين والبنيويين والمجددين عموما تطالب بالمزيد من التفكير في الأدب، وحتى في الشعر بوجه خاص، بل إنها تطالب بمطابقة بين الشعر والفكر من خلال ثورة فكرية انقلابية في الشعر والشعرية، كما أشارت إلى ذلك دائما كتابات شيخ الحداثة أدونيس الذي كتب الكثير في هذا الموضوع منذ مطلع السبعينات وتشير آخر تطورات موقفه الفكري في هذا الموضوع إلى أنه يعترض على النقد العربي القديم الذي فصل الفكر عن الشعر، ويرجع إلى جذر كلمة شعر فيرى أنها تتضمن معنى (علم وأحس)، ومن هنا يطالب بأن «نعيد النظر في المصطلح السائد للشعر، وأن نوحد بينه وبين الفكر، من حيث إنه لا يكتفي بأن يحس بالأشياء، وإنما يفكر بها». (٧)

ويؤكد أدونيس أن ما نفتقده في النظرية النقدية العربية نراه في النص الإبداعي. فهذا النص الذي نجده عند بعض الشعراء من جهة، وعند بعض المتصوفين من جهة ثانية، يخترق تلك النظم المعرفية وتنظيراتها، إذ أنه يحقق في بنيته وفي رؤيته علاقة عضوية بين الشعرية والفكرية ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته أفقا جماليا جديدا وأفقا فكريا جديدا. (٨)

وفي سياق آخر يقرر أدونيس «أن الحداثة في الثقافة العربية هي مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي»... «فأن يسائل الفكر العربي الحداثة هو أن يسائل نفسه قبل كل شيء». (٩)

وهكذا نجد أدونيس في موقف تطابقي كامل بين الشعر والفكر على نحو ما يعنيه الفكر في قاموسه طبعا. وإلى جانب أدونيس، ومن خلال تيار الحداثة نفسه، هناك البنيويون والتبشيريون (وفي مقدمتهم كمال أبو ديب)(١٠) الذين لا تعني البنية لديهم الشكل بالمعنى التقليدي بل تعني الوحدات التي تكون التفكير والإبداع، ولكن مناقشات كل هؤلاء الذين يمثلون (الرجال الجدد) في عالم الأدب والإبداع تختلف تماما في منهجها ومنحاها عن كل ما عرف سابقا وهي تنأى بعيدا عن مناقشة المضمون الفكري كما لو كان شيئا يمكن القبض عليه بمعزل عن البنى والأشكال. والذي يعنينا هنا هو التأكيد أن قراءة أفكارهم الأدبية، على اختلاف مناحيها تفيد أنهم يضعون الظاهرة الأدبية في إطار فكري أوسع بكثير من حدودها المتعارف عليها، وبذلك تكون الطبيعة الفكرية (أو العلمية أو الفلسفية) هي الأساس لتقربهم من الظاهرة الأدبية .

وهكذا، من الناحية النظرية، لا يوجد في الأدب العربي المعاصر تيارات قوية ضد التفكير في الأدب، اللهم إلا ما يكون من الموقف اللاواعي واللاتنظيري لعشاق الشعر الغنائي الوجداني وكذلك للأسلوبيين المحافظين، الذين ورثوا الذوق العربي التقليدي في الشعر (لا النظرية الواعية) في إصراره على أن الشعر إلهام وطبع وكلام مباشر من القلب إلى القلب.

أما النثر فلا نسمع عنه الكثير، ولا سيما النثر الروائي والمسرحي الذي ظل حتى الآن مثيرا للتوجس والريبة لدى التقليديين والاتباعيين الجدد والاحيائيين، أحيانا لأنه يحمل أفكارا غير مألوفة، وأحيانا لأنه لا يكترث بتجويد القول وتخير اللفظ وإشراق العبارة. وأبرز دعاة هذه النظرة أساتذة الأدب القديم في المدارس الثانوية

والجامعات، ولا سيما أولئك الـذين تخرجوا في أقسام اللغة العربيـة التقليدية قبل موجـة الحداثة (السبعينات) وتعرضـوا لتبشيرية ذوقية غير مترابطـة منطقيا ومشحونـة بالتنـاقضات الطبيعية التـي تقوم عادة بين مفهـومي الأصالة والمعاصرة.

وإلى جانب ذلـك كله تقف بعض الأصـوات البحثية الفردية لتـوضح الأبعاد الفكريـة والفلسفية للأدب بطريقة استقصائية غير تبشيرية بالضرورة. وسنحاول أخذ نموذجين مفردين من الثمانينات لأنه يصعب حصر هذه الأصوات الفردية من خلال قاعدة عامة مبرأة من مغبة التعميم.

الصـوت الأول: هو محمد شفيق شيا الذي عني بموضـوع الأدب الفلسفي والعلاقة النوعية بين الفلسفة والأدب، ويبـدي الدكتـور شيـا وعيا كـامـلا للفرق بين الكـلام على المعـاني والأفكار في الأدب والكـلام على الفلسفة.

«يمتلك الأدب في مضمـونه كثيرا مـن المعاني والأفكـار، وهو أمـر بدهـي يدخـل في صلب تعـريف الأدب، وليس في وسعه أن يكون خلاف ذلك. . . لكن النقطة الأخيرة التي نعرض لها هي أكثر تخصصا مـن علاقـة الأدب بـالأفكار عمـومـا، وتتعلق على وجـه الـدقـة بالارتبـاط الـواضح المتميـز بين الأدب والفلسفـــة»[١١] وبنتيجة تفحـص النسقين المعرفيين (الأدب والفلسفة) يقـرر الدكتور شيـا أن ارتباط الفلسفة بـالأدب «يغدو أمرا مفهومـا تماما، ولا يحتاج إلى أدلـة وبراهين أخرى». ويدعـو إلى التمعن في «الأدب الفلسفـي» وهو «ذلـك الأدب المشبع بهمـوم الفلسفة وتسـاؤلاتها والذي يبقـى مع ذلـك أو ربما لذلك، أدبا جيـلا مؤثرا ومتميزا»[١٢] وفي كتابه (في الأدب الفلسفي)[١٣] يتابع محمد شيـا العلاقة بين الأدب والفلسفة من خلال خمسـة أدباء يعدهم نماذج للأدب الفلسفي، وهـم ثلاثـة من العرب: المعري وجبران ونعيمـة، وأوربيان: غـوته وسـارتر. وفي كـل ذلك يـؤكد شيـا أن العلاقـة التي تشـد الأدب إلى الفلسفة هي أكثر من علاقة مجاورة بين فرعين للمعرفـة، أو طرفين متباعدين، كأنما الحدود القائمة بينهما ناجمة عن المبالغة ودون الـدخول في مصطلحاته وتمييزاته يمكن القول إنه يضيـف تحديدات جديدة مهمة إلى طبيعة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الفكرية.

الصوت الثـاني: هو الدكتور مصطفى ناصف في كتـابه «نظرية المعنى في النقد العربي»[١٤] وهـو صوت مختلف تماما عـن كل ما سبق لأنه ينطلق مـن موقع استقصاء بحثي ويتقيد بـالمنهج الوصفي، ولكنه في كل ما يقـدمه يكشف عن تأكيد مطلـق لاستمرارية العلاقة بين الظاهـرة الفلسفية والظاهرة الفكرية، ويلـوم النقد العربي القديـم لأنه لم يتلمس جوانب هـذه الظاهرة بل طـوى الكشح عنها. ويلاحظ بحـق أن التفكير موجود في الأدب ولكنه متصل بـاللغة والصياغة أي أنـه ذو منهجية مختلفة عن التفكير الفلسفـي المجرد، فالنـص الأدبي عنده يتميز من الأفكـار التي نجدهـا في مجالات أخرى مثل علـم النفس أو الاجتماع أو التاريـخ حيث تكون اللغة مجرد عـلامات أو إشارات إلى أشيـاء، أما النص الأدبي فيقوم على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة، إذ يبدو أن اللغة هي التي أنتجت بنشاطها أو فاعليتها الخاصة هذه الأفكار.

(٤)

مصادر الأدب العربي المعاصر

أـ يرجى أن تكون المناقشات السابقة قد أفلحت في بناء أرضية للتساؤل الأساسي في البحث الحالي حول الخلفية الفكرية للأدب العربي المعاصر. وإزاء هذا التساؤل لا نملك إلا أن نعبر عن الأسى والأسف، ذلك أنه يصعب أن يعد أول مستند يتبادر إلى الذهن في هذا المجال، وهو الفكر العربي الحديث، واحداً من مصادر تفكيرنا الأدبي المعاصر. وقد يكون الفكر العربي القديم ـ ولو جزئيا ـ واحدا من هذه المصادر أما الفكر العربي الحديث فيكاد لا يذكر في مستندات الأدباء المباشرة أو غير المباشرة. وهناك شعور عام بين الأدباء العرب مفاده أنهم لا يجدون مبتغاهم في فكرنا الحديث. وإذا جاز لي أن استشهد بتجربتي الخاصة أقول إنني خلال الثمانينات مثلاً حضرت أو أسهمت في ندوات عديدة أدبية وفكرية، بعضها إذاعي وبعضها تلفازي وبعضها صحفي وبعضها أكاديمي، وكانت كلها تدور حول الأدب أو الفكر العربي الحديث، أو الغزو الثقافي، أو وجهة الأدب العربي المعاصر، وما أشبه ذلك. . ولم يحدث أن سمعت في هذه الندوات على اختلاف أزمنتها وأمكنتها وطبيعتها من يستشهد بمنطوقات الفكر العربي الحديث أو يدافع عن وجوده أصلا. وحتى أهل هذا الفكر نفسه لم يقروا بوجوده بعد، وحين كانت تدور مناقشات بينهم كان يتضح تماما أنهم غير متفقين على مفاتيح التفكير الأساسية وهي المنهج والمصطلح والغاية.

ومن هنا تأتي شكوى الأدباء إذ يقولون: نحن نجرب بطريقتنا الخاصة وليس لدينا جدار فكري عربي نستند إليه، وذلك على فرض أنهم سيقرؤون هذا الفكر لو وجد. وتجرنا هذه الملاحظة العرضية الأخيرة إلى مشكلة غير عرضية نكتفي هنا بالإشارة إليها دون الخوض فيها، وهي مشكلة عزوف الأدباء عن الثقافة الفكرية واكتفائهم بالثقافة الأدبية الخالصة ولاسيما تلك التي تتفق مع الأجناس الأدبية التي يهتمون بها.

وحتى أوضح المقصود بغياب الفكر العربي الحديث عن ساحة التفكير الأدبي، أشير مثلا إلى أن الأدب العربي المعاصر يعنى بوجه خاص بقضايا حيوية مثل الهوية التاريخية، والوحدة العربية، والتحرر القومي والاجتماعي، والأصالة والمعاصرة، والريف والمدينة، والتقدم، والقضية الوجودية والانطولوجية وقضايا الإنسان والنفس والقضايا المتعلقة بالصورة المستقبلية للمجتمع العربي وما أشبه ذلك.

فإذا اتفقنا على هذا التحديد نستطيع أن نسأل: ماذا قدم الفكر العربي الحديث للأدب العربي الحديث في هذه القضايا المعقدة؟ (بعيدا عن المردات الأيديولوجية التي احتفظت عموما بجوهر منابعها الأصلية الغربية وظلت تستمد نسقها وتحولاتها من التجارب الخارجية). من خلال الفكر الأدبي نفسه لا نكاد نلمح وجودا لأجوبة الفكر العربي على هذه المسائل وغيرها من المسائل المهمة. إن الفكر العربي لا يقول لنا في النصوص الأدبية (وربما خارجها أيضا) من نحن في العالم المعاصر وما هويتنا الحضارية، وما موقعنا بالنسبة للآخر، وما هي مقومات ثقافتنا العربية الحديثة. ويخيل إلى قارىء الروايات والأشعار العربية أن العربي مازال يعاني من تميع صورته وتشتت موقفه وحيرته إزاء معطيات الحضارة الجديدة. ومادام العلم محركا أساسيا من محركات الحياة المعاصرة فإنه يحق لنا أن نسأل: أين الروح العلمي من إنتاجنا الأدبي. هل شعر الأدب العربي، نتيجة

تحريض من الفكر العربي، بتحدي روح التفكير العلمي الذي يواجه المجتمع العربي والفرد العربي؟ هل طرح الفكر العربي أمام الروايات والقصائد التي تعرضت لموضوع الخرافة والعلم مادة ساعدتها على اعتماد تقرب سليم من هذه القضية.

وليكن واضحا أن ما يجري الحديث عنه هنا ليس النهضة العلمية والإنتاج العلمي والبحث العلمي، فذلك أمر أكثر التصاقا بالاستراتيجيات العلمية والتربوية وخطط التنمية والتطوير. إن محور الحديث مشكلة انتقال المجتمع العربي إلى التفكير العلمي: كيف ننحو منحى علميا في فهم أنفسنا وفي فهم المجتمع من حولنا وفي فهم العالم؟ كيف نعامل رواسب الخرافة وهل مازالت هذه الرواسب عالقة في النفوس وإلى أي مدى يكون لها تأثير في تصرفاتنا الواعية أو اللاشعورية، والأدب العربي بالطبع ليس غريبا عن هذه الأسئلة، وتبدو القصة العربية القصيرة والطويلة أكثر اقترابا من هذا الموضوع (عبدالسلام العجيلي، الطيب صالح، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ)، ولكن كل ما قدم من تفكير بهذا الصدد كان أقرب إلى الاجتهاد واللمح منه إلى الموقف المتماسك. وكذلك الشأن مثلا في موضوع المواجهة بين الشرق والغرب الذي هو غير بعيد عن مسألة الروح العلمي، والذي يبدو موضوعا أثيرا لدى الروائيين العرب منذ أيام طه حسين وتوفيق الحكيم وشكيب الجابري والطيب صالح وسهيل إدريس وعبدالسلام العجيلي وغيرهم.

ومرة أخرى لا يعني هذا الكلام أي انتقاص من عمق التفكير الأدبي أو جدواه، ولكن ما يرمي إليه بالضبط هو الإشارة إلى ضآلة الخلفية الفكرية التي يقدمها الفكر العربي الحديث إلى الأدب العربي الحديث.

ب - وإذ نفتقد الفكر العربي الحديث فحريّ بنا أيضا وأولى أن نفتقد الفكر العربي القديم في مصادر تفكيرنا الأدبي. وهذا الانصراف عن الثقافة الفكرية والفلسفية يمكن أن يكون في جانب منه امتدادا لظاهرة الطبع القديمة في الأدب. إذ أن الكثرة الكاثرة من شعرائنا القدامى كانت بعيدة عن الثقافة الفلسفية بل كانت تأنف منها، ولم ينج من هذه الآفة سوى شعراء المعاني الكبار مثل أبي العلاء المعري وأبي تمام والمتنبي، وشعراء الصوفية مثل ابن الفارض. وبالطبع لا نستطيع أن نعمم فنقول إن أدبنا الحديث خال من تأثيرات الفكر العربي القديم، ولكننا يمكن أن نقول إن الفكر العربي القديم لا يشكل واقعيا واحدا من المستندات الأساسية لأدبنا الحديث. وهنا يجب أن نفرق بين المستند الثقافي الذي يتم نتيجة عملية اتصال ثقافية منظمة وبين التناول الانتقائي أو الاقتطافي أو التلفيقي لأفكار من هنا وهناك ترجع غالبا إلى مرحلة الدراسة المبكرة وتتم من خلال عملية تعليمية تداخلها الغاية الوعظية الأخلاقية التي تسمح أحيانا باجتزاء النصوص وإعمال يد الخوف والتغيير بل والتبديل فيها، بحيث تنقلب العملية رأسا على عقب ونصبح نحن (أي عقيلتنا الراهنة) الذين نؤثر في النصوص ونشكلها على هوانا بدلا من أن تكون هي الفاعلة والمؤثرة.[١٥]

وهكذا يكون تأثرنا بالفكر العربي القديم بعيدا عن التأثر النسقي الممنهج. ونادرا ما اكتشفنا من خلال الكتابات التي نقرؤها، شعرا أو نثرا، وجود نسق نوعي قديم في تفكير الكاتب المعاصر، كأن أحدا ما لا يفكر مثلاً بقراءة كتاب كامل للجاحظ أو ابن حيان أو ابن رشد أو ابن سينا، على الرغم من أن جمهرة أدبائنا تتحدث عن هؤلاء المبدعين بملء الأشداق.

ولعل الاستثناء الوحيد من هذا الحكم هو التأثر الصوفي ذو الجذور العميقة في التراث العربي. فالملاحظ أولا وجود عدد من الشعراء العرب الذين ينحون منحى صوفيا (وغالبا دينيا) في أشعارهم وإن كانوا لا يرقون إلى مستوى تيار متجانس. ومثال هؤلاء عمر بهاء الأميري. ويحسن ألا يخلط هذا التيار الديني المتصوف بالتيار الديني الخالص، الذي يفترض أن يكون محتواه خصبا من ناحية المادة الفكرية التراثية، وهذه هي الزاوية التي تعني البحث الحالي. ولكن ـ كما يلاحظ أحد الباحثين ـ لم يقدم هذا النوع من الشعر أية إضافات لتجربة الشعر العربي الحديث إن من ناحية المضمون وإن من ناحية الشكل[16] وربما كان لاتجاهه الوعظي التقريري الاجتراري أكبر التأثير في انغلاقه على جملة مقولات مكرورة بحرفيتها، وفي ذلك يقول هذا الباحث:

«. . . إن الكمية الضخمة التي وصلتنا من الشعر الديني الرديء بالنسبة إلى الشعر الدنيوي إنما تعزى لا إلى القيمة التي يحملها هذا الشعر بل إلى الطريقة التي عولج بها، وهي طريقة تعتمد على عرض الحقائق وتقديرها أكثر مما تعتمد على أي شيء آخر، هذا إذا أغضينا عن نوع من النفاق الديني كان يكمن وراء نزوع الفنان [؟]»[17]

وعودا إلى الاتجاه الصوفي لابد من التأكيد أنه مع ازدياد وعي الأدب العربي الحديث للتجربة الفكرية التراثية يزداد الاتكاء على نثار من الفكر الصوفي متفاوت، وربما كان انكفاء الشاعر صلاح عبدالصبور إلى الصوفية في أخريات أيامه أوضح مثال لذلك.

ومما يجدر ذكره هنا أن تجديد الرؤية التراثية، وهو اتجاه معاصر يزداد قوة يوما بعد يوم ويتلقى رفدا يوميا من تجارب المبدعين وتنظيرات الناقدين، يطرح مفارقة غريبة تصب في بحر المقولة العامة التي ينطلق منها البحث الحالي، وهي أن مفاتيح التفكير والتعبير العربية هي حتى الآن غربية خالصة وأن الرافد الغربي مستمر لم ينقطع. ومفاد هذه المفارقة أن حملة إحياء التراث من خلال رؤية جديدة معاصرة تتسلح عادة بالفكر الفلسفي والنقدي وتعمل في مجال التذوق بوجه خاص على تطبيق نظريات نقدية حديثة مستمدة من الفكر والنقد الغربيين لأجل إعادة تذوق أدبنا العربي القديم بل إعادة تصنيفه وإعادة كتابة تاريخه.

وإذا جاز لي أن استشهد بتجربة شخصية، مرة أخرى، فلأذكر إنني شاركت قبل سنوات (١٩٨٥) في سلسلة ندوات في التلفاز العربي السوري حاولت فيها طرح إمكان تجديد الرؤية التذوقية والتقييمية لعدد من شعرائنا الكبار مثل المتنبي وأبي تمام وأبي العلاء المعري وغيرهم. وكنت أهيىء الحديث من خلال بطاقات أعدها مؤجلا الكتابة النهائية لما بعد المناقشات في الندوات. ولكنني لم أكمل المشروع حين فطنت عند تفحصي مراجعي إلى المفارقة التي أشرت إليها قبل قليل إذ اكتشفت أن هذه الدعوة تتضمن العودة إلى التراث بعيون غربية، نسميها عصرية طبعا. ولم يكن التوقف يعني الإقلاع عن المشروع وإنما كان ناجما عن إحساس بضرورة رؤز الموقف وموازنته بروافد مجانسة تبعد شبهة التعجم عن عملية إعادة النظر في التراث.

وفيما بعد أتيح لي العثور على اعتراف لأدونيس شديد الأهمية في السياق الحالي، إلا أنه يطرح مشكلة لها جوانب متعددة، لذلك نؤثر هنا أن نقدمه مجرد شاهد للتأكيدات السابقة على حدة المفارقة التراثية ـ التحديثية، مع ترك جوانبه الأخرى لمجالات أخرى من المناقشة حتى لا تتشعب بنا السبل.

يقول أدونيس في المحاضرات التي ألقاها في الكوليج دوفرانس بباريس (ايار ١٩٨٤) والتي يفترض أنها كتبت بروح عالية من المسئولية لأنها تقدم ذوب تجربته الفكرية ـ الإبداعية :

«أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب . غير أني كنت ، كذلك ، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي . وفي هذا الإطار ، أحب أن اعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية ، من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية . فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس ، وكشفت لي عن شعريته وحداثته . وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام . وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها . وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني ، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية ـ التعبيرية»[١٨] .

والدرس المستفاد من كل ما تقدم هو أن الاستناد الأدبي إلى التراث العربي يعاني من ثلاثة صدوع ، أولها الاتكاء على الإنتاج الأدبي والعزوف عن التراث الفكري والثاني هو الأسلوب الاقتطافي التلفيقي في التقرب من الروائع القديمة ، والثالث هو التسلح بمفاتيح التفكير الغربي في عملية إعادة اكتشاف التراث ، مما يعرض الموقف بأكمله إلى أن ينقلب إلى مجرد تصيد لأمثلة وشواهد تراثية تنتزع من سياقها لتؤكد وجود سبق تراثي للمردودات الرائجة (الجرجاني والبنيوية مثلاً) ويرجى أن يفهم من الملاحظات السابقة أنها تعبر عن محاولة لتقرير واقع قائم وتحليله ، وهي بعيدة عن أية مرام تبشيرية ولاسيما ضد مبدأ الإفادة من التيارات الفكرية الأدبية والعالمية ، الذي يبدو أنه يشكل ضرورة حيوية لامراء فيها .

ج ـ ينقلنا النص السابق بطبيعة الحال إلى مصدر ثالث من مصادر الأدب العربي المعاصر وهو الفكر الغربي . ومن الزاوية الاقتطافية التي أشير إليها في الكلام على المصدر الثاني وهو الفكر العربي القديم يمكن القول إن الحال مع الفكر الغربي ليست أفضل بكثير . فبالنسبة للثقافة الكلاسية القديمة تتضاءل الفرص عند الجيل الجديد وإن كانت تبدو آثار مهمة منها لدى الجيل الأقدم عهدا . وهذه ظاهرة عالمية تقريبا . وإذا أتينا إلى الثقافة العالمية الحديثة نجد أنه باستثناء عدد من الأدباء الذين درسوا في الخارج وظلوا على صلة بالتطورات الثقافية العالمية ، يكاد الاهتمام الأساسي لكتابنا يكون مقصورا على جرعات اقتطافية من الثقافة الأدبية . إن أدباءنا لا يتجهون إلى الفلاسفة والمفكرين ولا إلى علماء الاجتماع ولا إلى علماء النفس ، ولكن إلى نسق معين من الشعراء والأدباء العالميين الذين يتم تصديرهم إلينا بانتظام من خلال مصافي عدد من العواصم العالمية هي بالتحديد : باريس ، موسكو ، لندن ، واشنطن ، وليس غير . وتحتل باريس وموسكو مكان الصدارة وهما الأوسع تأثيرا والأقوى بثا . وفي الأغلب تكون طريقة التلقي اقتطافية ومتسرعة وأحياناً كثيرة مشوشة بسبب الترجمات التي لا يعلم إلا الله مدى العلاقة بين ما تحمله إلينا وبين ما تتضمنه في الأصل .

وقبل ربع قرن ونيف لاحظ الناقد البصير إحسان عباس أن معظم الأدباء لا يتأثرون بالنظرية الفكرية أو الفنية الأصلية وإنما يتأثرون عن طريق قراءاتهم لتطبيقات الأدباء الغربيين مثل كافكا وجويس[١٩] ويبدو أن هذا الحكم مازال صحيحا حتى اليوم .

وبالطبع كل هذه الأحكام تحتاج إلى دراسة واستقصاء ومناهج علمية في المتابعة ، ولكن استناداً إلى الحس

السليم والمعرفة المباشرة يستطيع المرء أن يشير إلى أن الدواوين الشعرية والأعمال القصصية التي نقرؤها تكشف بسهولة عن غياب مستند ثقافي عالمي متين وعن اهتمام متسرع بالأسماء العالمية الطافية على السطح وعن اكتفاء بالأعمال التي تختارها دور النشر التجارية أو بعض المثقفين الهزيلين الذين لا يصلون إلى المنابع الثقافية الكبرى في البلاد التي يذهبون إليها، وإنما يستسهلون الأمور ويختارون للترجمة أو التعريف تلك المادة السهلة التي تتوصل إليها أيديهم من أقرب الموارد.

ومادام الحديث يدور حول الفكر العالمي (الغربي بوجه خاص) فلابد من الإشارة إلى قناة فكرية مهمة مازالت مفتوحة على ثقافتنا منذ أوائل عصر النهضة، وهي الأيديولوجيا ولاسيما ذلك الجانب منها الأكثر اتصالا بالسياسة. فالمستند الأيديولوجي لكل كتاباتنا الأدبية الحديثة هو مستند خارجي منقول بحرفيته، أو مقتبس أو معدل، إما من الغرب الأوربي الديمقراطي وإما من الشرق الأوربي الشيوعي. ويمكن القول إن أكثر التيارات الأجنبية تأثيرا في الأدب العربي المعاصر هو التيار الأيديولوجي. وهو تيار يستهوي الأدباء، والناشئين منهم بوجه خاص، ويدفعهم دفعا إلى التفكير في الأدب وربطه بقضايا المجتمع والحياة. ولا يمكن إنكار ما أدى إليه هذا التيار من إعادة اتصال الأدب العربي بالحياة والواقع بعد أن كان مبنياً إما على التقليد الأعمى وإما على التهويمات العاطفية على أن المجال الحالي ليس مجال تقييم اتجاهات وإنما هو تفحص لمدى جدية الأفكار وعمق مفعولها. وبهذا المعنى لابد من الإشارة إلى أن تأثير الأيديولوجيا حمل معه في أكثر الأحيان موقفا فكريا أحاديا وميكانيأ وسطحيا واستبعاديا، وخلف في عالم الأدب تصنيفية حادة لا تساعد كثيرا على نمو مناخ معافى لتوليد الأفكار من أحشاء التجربة الأدبية. وهناك اتفاق عام على أن التطبيقات الأدبية للأيديولوجيا كانت دائما شديدة الارتباط بالأهداف السياسية المرحلية وحولت النص الأدبي إلى خطبة دعاوية. ولم ينج من ذلك إلا أدباء كبار ذوو موهبة، وفي المراحل المتأخرة من إنتاجهم.[٢٠]

د ـ وهكذا يتبين أن الأدب العربي الحديث يغترف من مصادر فكرية بعيدة عن الفكر العربي قديمه وحديثه، وأن عامل الثقافة الغربية أو العالمية هو العامل الأقوى في تشكله الفكري. وليس إقرار مثل هذه الحقيقة أمرا سهلا، فهي تمثل حكما قاسيا على مرحلة كاملة. لذلك يؤثر المرء أن يدعم هذا الحكم ببعض الشهادات والاستشهادات. وبادىء ذي بدء، إذا أمكن التخلي عن القاعدة الحقوقية الذهبية: البينة على من ادعى واليمين على من أنكر، أو على الأقل تأجيل بينات الادعاء إلى ما بعد، نستطيع أن نتناول الموضوع من زاوية معكوسة لنشير إلى أن من يتابع البيانات والتصريحات والمقابلات الأدبية منذ مطلع العشرينات حتى اليوم يفتقد فيها أي شعور لدى الأدباء العرب بوجود شيء اسمه الفكر العربي الحديث، كما أن إنتاجهم الأدبي من شعر ونثر لا يكشف وجود أية تيارات فكرية عربية معاصرة مقابل ما يكشفه من وجود تيارات غربية أو عالمية من وجودية وماركسية وعقلانية وعلمية وغيرها. نقرأ مثلا كتابا مهما في إطار هذا الموضوع وهو كتاب الدكتور إحسان عباس: «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، فنجد أنه يحصر اتجاهات التفكير الشعري بخمسة مواقف هي: الموقف من الزمن، الموقف من المدينة، الموقف من التراث، الموقف من الحب، الموقف من المجتمع. وإذ نتعمق تحليلات الدكتور عباس واستنتاجاته حول منابع تفكير الشعراء لا نكاد نرى أثرا للفكر العربي الحديث، وحتى لا نقوّله ما يمكن ألا يرضى عنه تماما لنحاول أن نستشهد بأحد نصوصه المباشرة حول هذا الموضوع. يقول عباس كأنه يجيب مقدما على التساؤلات المطروحة هنا.

«وقبل هذا كله أين يقف الشاعر نفسه من فكر عصره وثقافته وأيديولوجياته: هل هو ماركسي يتحدث ـ دون أدنى تعقيد ـ عن البروليتاريا والثورة وصراع الطبقات وحتمية التاريخ، أوهو ليبرالي؟ وهل يؤمن بما تدعو إليه الوجودية من مبادىء؟ أتراه يرى أن الإنسان ابن موقفه وأن مطلبه الأول والأخير هو الحرية، وأن حريته بالمعنى الدقيق التزام، وهل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية وآمن بسيطرة اللاوعي وبأهميته في حياة الأفراد، وبالأحلام وما تعنيه من مخزونات جنسية، ولابد أن يتأثر اتجاهه ـ بل لعله يتحدد ـ إذا هو أعجب بالسريالية وآمن كما يؤمن السرياليون بتعطيل العقل الواعي automism ليجد العقل الباطن سبيله إلى الانطلاق دون أن تعوقه أية عوائق. . .

وتجري في هذا النطاق استفسارات كثيرة عن الميدان العلمي المحبب إلى الشاعر، هل هو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة، وأي فروع علم الاجتماع مثلا، ومن هو رفيقه المفضل من الكتاب: «أهو ماكس فيبر أم لفي شتراوس أم هيدجر، أم. . . بل لعل الباحث يحاول أن يتعرف إلى اللون الغالب على قراءات الشاعر: أهو ممن يحب قراءة الروايات والقصص أو قراءة الدواوين الشعرية أو قراءة الكتب العلمية، أو يفضل أن يبتعد عن سيطرة الكتاب والأفكار ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وإذا كان يحب قراءة الشعر فهل هو يفضل (مثل السياب) الشاعرة الانجليزية ايدث سيتول أو الشاعر الإنجليزي ت. س. ايليوت، أو لعله لا يقرأ هذه ولا ذاك، وإنما يحب سان جون بيرز أو يعجبه بابلو نيرودا أو ناظم حكمت»(٢١).

إن هذا النص الذي يصنف الاحتمالات الثقافية والفكرية للشاعر العربي الحديث يكفي وحده شاهدا على خلو هذه الاحتمالات تماما من الفكر العربي. كما أنه يبين بوضوح منابع الثقافة الغربية التي يستقي منها الشاعر العربي على نحو ما تقدم في الدراسة الحالية: الوجودية، الماركسية، الفرويدية، علم الاجتماع العام، السريالية، التراث الشعري الغربي والعالمي.

وهذه اللوحة القديمة نسبيا (منتصف السبعينات) لا ينقصها لكي تنطبق على أواخر الثمانينات (تاريخ كتابة الدراسة الحالية) سوى إضافة البنيوية واللسانيات، وهما أيضا نزعتان غربيتان مئة في المئة، ويجري التركيز هنا على شهادة إحسان عباس لأنه أبرز من عني بمتابعة مصادر الفكر في الأدب العربي الحديث من خلال كتاباته المختلفة، ونصادف له في أوائل الستينات محاولة رائدة لرسم خريطة مختصرة «للاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر» وفي هذا المقال المركز يقرر إحسان عباس أن التيارين الفكريين السائدين في الأدب العربي آنذاك هما الوجودية، والماركسية. ويلاحظ أن الوجودية أكثر انتشارا في منطقة الشام بسبب وفرة الترجمات ويستشهد بأعمال مهمة في أول الستينات منها:

- «الحي اللاتيني» سهيل ادريس.
- «جيل القدر» و«ثائر محترف» مطاع صفدي.
- «المهزومون»، هاني الراهب.
- «أنا أحيا»، ليلى بعلبكي.
- «الصمت والمطر»، حليم بركات (أقاصيص).

ويلاحظ إحسان عباس أن التيار الماركسي (حينذاك) أقل انتشارا من التيار الوجودي وإنه لفت النظر إلى الصراع الطبقي وحالة الطبقات الفقيرة، وأبرز قيمة التفاؤل في الأدب، وعرى الشعر من الغيبية ولكنه أفسح المجال للشعارات، ودارت معظم موضوعاته حول الريف لعدم وجود طبقة عاملة..

وينتهي المقال بالتأكيد على أنه ليس لدينا مذاهب فلسفية يسندها أدب وإنما لدينا مسائل فكرية وفلسفية دخلت في نطاق الشعر والمسرحية والقصة، كما يؤكد أن المشكلات الميتافيزية القديمة استمرت في الأدب العربي المعاصر(٢٢).

واستكمالا للصورة وتأكيدا لهذا الحكم القاسي الذي يصدره القاضي كارها مكرها، يمكن الإشارة هنا إلى ندوتين عقدتهما مجلة الآداب في الستينات حول موضوعين قريبين من الموضوع الحالي وضمتا أبرز الأسماء في ساحة الأدب العربي المفكر، وانتهتا إلى نتائج لا تختلف في مجملها عن استنتاجات الدراسة الحالية.

١- الندوة الأولى (١٩٦٢) ضمت نجيب محفوظ ود. عبدالرحمن بدوي، ود. لويس عوض، وتناولت موضوع الخلفية الفلسفية للأدب العربي الحديث، وبما أن منحى الكلام الحالي هو تقديم البيئات أو الشهادات التي تثبت عدم وجود الفكر العربي في الساحة الذهنية للباحثين عن مصادرالتفكير الأدبي العربي المعاصر فسيجري تلخيص سريع (في هذه الندوة وفي الندوة التالية) لخلاصة الآراء والمواقف بهذا الصدد مع ربطها بأسماء أصحابها.

نجيب محفوظ

يقرر أن أدبنا لا يخلو من خلفية فلسفية. وهذه الخلفية هي: الوجودية، الصوفية، المسرح الذهني. وهي خلفية بسيطة إذا قيست ببروست أو سارتر. ويذكر توفيق الحكيم (أوديب)، والمازني وتأثره بشوبنهاور، وطه حسين وصلته بديكارت، ويربط (أيام) طه حسين بمبادىء فلسفة الرجوع إلى الطبيعة والفكرة السليمة(؟؟)(٢٣).

د. لويس عوض

يؤكد أنه لا يستطيع تبويب توفيق الحكيم في فلسفة معينة إلا التي أعلنها هو، وهي التعادلية، ويأخذ عليها عدم جديتها كنظام فلسفي.

ويستفاد من ذلك طبعا أن المحاولة الفلسفية ـ الأدبية اليتيمة التي حدثت على يد أديب عربي مشهور أتت دون المستوى الجدي. ويشير لويس عوض إلى أن الأدب الحديث في مصر يعبر عن اعتناقات فلسفية على الشكل التالي:

الطهطاوي: الفكر الأوربي اللبرالي.

قاسم أمين ولطفي السيد: النفعية المشفوعة باللبرالية.

العقاد: الفلسفة الألمانية (خاصة كانت) ولكن عن طريق الانكليزية.

د. عبدالرحمن بدوي

يقرر بدوي أنه يصعب القول بوجود فلسفة واضحة في إنتاجنا المعاصر، فهو إنتاج متغير يتبع (المودة)السائدة[٢٤] ويقف عند توفيق الحكيم ويناقش ماقاله نجيب محفوظ بهذا الشأن ويأخذ على أدب الحكيم خلوه من أية فكرة مترابطة وانعدام تصور خاص للكون والوجود، وبذلك يكون معنى الأدب الذهني عند توفيق الحكيم «الأدب الخالي من الحركة»[٢٥].

٢- الندوة الثانية (١٩٦٦)، وقد ضمت د. عبدالقادر القط، د. شكري عياد، أحمد عباس صالح، د. أحمد كمال زكي.

د. عبد القادر القط

يشير إلى عدم وجود أي تحديد، ولا سيما فني، في الرواية العربية، وينسب إلى نجيب محفوظ بعض التجديد النسبي بالقياس إلى رواياته المبكرة. ويؤكد تمسك الرواية العربية بالمحافظة مقارنة مع الشعر والمسرح، ويتخذ كلامه منحى فنيا، ويطالب بأن ينبع تجديدنا من واقعنا دون عزلة عن أصداء التجديد في الأدب العالمي.

أحمد عباس صالح

يقرر أن نجيب محفوظ ربط الشكل بالمضمون ونفى تجديد الشكل وأكد أن الفكر الجديد ضروري لتوليد الشكل الجديد.

ويذكر صالح أن نجيب محفوظ بدأ يكتب الجديد منذ «ثرثرة على النيل» و«أولاد حارتنا» لأن موقفه تغير من موقف الواقعي المحايد إلى موقف صاحب القضية. وهكذا كانت روايتنا تدور في النطاق الاجتماعي فأعطاها محفوظ بعداً فلسفياً.

ولا يذكر صالح شيئا عن هوية هذا البعد الفلسفي أو طبيعته أو عمقه، ويكتفي بتحديد «ثرثرة على النيل» بأنها رواية فكرة أو رواية أزمة، وأنها تعالج العدل المطلق الذي يفترض أن ينعكس على العدل النسبي في المجتمع الإنساني. وبذلك تختلف عن الثلاثية (أي عن الطابع الوصفي التصويري للثلاثية).

ومن الملاحظات التي يمكن أن تسجل لأحمد عباس صالح بعد مضي ٢٣ سنة على أقواله وبعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل إشارته إلى وجود لغة دولية لا يستطيع أن ينفصل عنها الفنان وأن نجيب محفوظ بدأ يكتب مقتحما المناخ العام في الفكر الدولي.

د. شكري عياد

يشير إلى غياب الثقافة الفلسفية في الأدب العربي، ويعتبرها شرطا ضروريا للإبداع، ويلاحظ وجود رجعة إلى الاتجاه الرومنتي مثلا في رواية «المستحيل» لمصطفى محمود، و«الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، كما يلاحظ اعتناق العلم مع الفلسفة في «العنكبوت» لمصطفى محمود.

ويقرر د. عياد أن الأشكال الفنية الجديدة في الرواية العربية مبنية على نظريات نفسية مثل الفرويدية وتيار الوعي. ويطالب بمزيد من حرية التجربة ومزيد من الاندفاع في تصورات مختلفة منفلتة من روح المحافظة.

د. أحمد كمال زكي

يقرر أن التغير في الرواية العربية محدود وأن عدد المجددين محدود، ومقارنة نجيب محفوظ وغسان كنفاني مع كتاب الغرب مثل ناتالي ساروت تظهر فرقا بعيدا وتقصيرا عن شأو الغربيين.[٢٦]

حتى الآن جرى تقديم جملة من التحليلات والشهادات في حدود ماهو معتدل ومتوازن، ولكن تبقى هناك خشية من أن ينسب إلى هذه المواقف أنها تنطوي على تحامل أو افتئات على الفكر العربي الحديث وتأكيدا لاعتدال هذه المواقف ورغبة في استكمال الصورة وتقريبها من الفترة الراهنة لابد من التذكير بموقف اتجاهين فكريين تميزا بالتطرف الشديد ابتداء من السبعينات وأخذا يحتلان حيزا من المساحة الفكرية للأدب العربي. والاتجاه الأول هو الاتجاه الحداثي Modernism الذي يقوده أدونيس والذي سبقت الإشارة إليه في تأكيد الطبيعة الرؤيوية الاستكشافية الصدامية للأدب ولا سيما الشعر.

إن أدونيس ينادي بثورة شاملة عميقة وصدامية في الحياة العربية تنبثق من الشعر، وينظر إلى معظم أشكال التجديد الحديثة على أنها قاصرة، ويربط ربطا محكما بين تجديد الرؤية وتجديد الإبداع والشكل، ولا يجد جدوى في أشكال الرفض السائدة. ذلك «ان الرفض الذي تعلنه ليس إلا «ثوبا» مختلقا، موضوعا أو ملصقا على (الجسد) التقليدي ذاته»[٢٧].

أما الرفض الحقيقي فهو نفسه إشكالي، وهو يتجاوز المفردة وصيغ التعبير: «يتجاوز مجرد التشكيل الازيائي، إلى ما سميته بـ (زلزلة الجسد) إنه رؤيا شاملة ــ موقفا، وتعبيرا وبنية»[٢٨]. والمطلوب في النهاية كتابة تاريخ آخر، ولكن الذي سيكتبه هو الشعر العربي لا الفكر. إذ ليس في كتابة جماعة الحداثة ما يشير أبدا إلى وجود شيء اسمه الفكر العربي.

وتبقى لأدونيس، على الرغم من كل هذا الجموح الثوري في فنجان الشعر، فضيلة البقاء في إطار الرفض والتقويض والاعتراف الضمني أن صورة المستقبل المنشود احتمال مفتوح بعيد عن اليقينية والجزم والتحديد، وهذا هو بوجه عام الموقف الفكري للنزعة الحداثية.

أما رصيفة الحداثية في الجموح والرفض وهي البنيوية فتبدو مبرأة من فضيلة اللايقينية أو احترازاتها على الأقل، لأنها ــ بما تنسبه لنفسها من منهجية في التقرب من ظواهر الإبداع والتفكير والعمران (أي الظاهرة النفسية والظاهرة الاجتماعية) - ترفع صوتها مبشرة بالخلاص دفعة واحدة من كل الموبقات وأشكال العجز الفكري والإبداعي والاجتماعي حالما يتم تبني المنهج البنيوي. وليست هذه الملاحظات التي تقدم هنا خارجة عن الموضوع، بل هي في صميمه لأن البنيوية (العربية على الأقل) تنطلق من مقولة فساد جميع المناهج القائمة وقصورها. كمال أبوديب أحد أبرز البنيويين العرب في الفكر والأدب، يقرر وجود خواء كامل في الفكر العربي والأدب العربي وكذلك وجود الفرصة الوحيدة للخلاص، وقد اتخذ هذا القرار في نهاية السبعينات ومازال

منذ عشر سنوات متمسكا به دون أن تخالجه شعرة من شك كما تكشف كتاباته الأخيرة. ولنعد إلى مقدمة كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» الذي يمكن أن يكون أول كتاب عربي كامل مكرس للتطبيقات النقدية البنيوية، ومن ههنا تنبع أهمية لاريب فيها:

«بهذا التصور، وبالإصرار عليه، يكون هذا الكتاب ــ الذي يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها ــ طموحا لا إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية[٢٩] إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر، في الثقافة والمجتمع والشعر، ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبيئة، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي جاد لنمطي البنى: البنية السطحية والبنية العميقة».

هذا هو الهدف العام الثوري التغييري للبنيوية عند كمال أبوديب، أما تقييم الفكر العربي فيأتي عاريا من كل احتياط أو تحفظ في المقطع الذي يلي المقطع السابق من المقدمة. وهو يشكل وثيقة لا لبس فيها ولا تردد.

«وبهذا التصور أيضا، فإن طموح هذا الكتاب ثوري تأسيسي، وفي الآن نفسه رفضي نقضي لأن الزمن لم يعد زمن القبول بالرقع الصغيرة التي اسميناها خلال مائة عام (منجزات عصر النهضة العربية) ولأن الفكر العربي بعد مائة عام من التخبط والتماس والبحث والانتكاس، لايزال ــ في أحواله العادية ــ فكرا ترقيعيا، وفي أفضل أحواله فكرا توفيقيا حيث لا يهدد التوفيق بنية هذه الثقافة، ولأن الفكر العربي لايزال عاجزا عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والتي تجعل بنية القصيدة تجسيدا لبنية الرؤيا الوجودية: بنية الثقافة، والبنى الطبقية، والبنى الاقتصا ــ سياسية، والبنى الفكر ــ نفسية في الثقافة. ولأن الفكر العربي، كذلك، لايزال عاجزا عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي فيه، ولأن الفكر العربي أخيرا، لايزال عاجزا عن أن يبلور تصورا بنيويا لمشروع سياسي أو اقتصادي، أو لدراسة قصيدة أو رواية، أو لإنشاء جامعة أو مؤسسة تجارية أو عسكرية»[٣٠].

هناك سببان للاستشهاد بهذا النص الطويل، أولهما عملي هو عدم إمكان قطع جمل كمال أبوديب التي تترابط ترابطا (بنيويا) يجعل من أي اجتزاء أو تلخيص لها قضاء عليها، في نظر صاحبها على الأقل. وثانيهما نظري هو أن النص الحالي يكاد يكون أعنف ما وجه من نقد أدبي للفكر العربي، وهو يتضمن نفيا مطلقا لوجود هذا الفكر من أصغر مستوى في الحياة العربية إلى أعلى مستوى. كما أنه يقدم حلا أدبيا أوذا منطلق أدبي للمعضلة الفكرية العربية، وبكلمة أخرى يشير إلى أن الأدب العربي يتلمس بحساسية شديدة معضلية خواء الفكر العربي، ويجب ألا ننسى في النهاية أن كلا من أدونيس وكمال أبوديب (والاتجاه المتساند الذي

يمثلانه) ينطلقان من مواقع أدبية لا من أنظمة فلسفية أو اجتماعية، ومهما وضعا من واجهات فكرية فلسفية فهما بالنتيجة ناطقان باسم الموقف الأدبي، إن صح فصله عن الموقف الفكري، وعند كمال أبوديب لا يصح ذلك إطلاقا.

والآن لم يبق إلا لمسة واحدة وتكتمل صورة الموقف الأدبي العربي من الفكر، وتلك هي لمسة (الأسلوبية)، وربما معها (اللسانيات الحديثة)، ذلك أن كل حديث عن الاتجاهات الفكرية الراهنة منذ السبعينات وحتى نهاية الثمانينات يظل منقوصا إذا لم يحسب فيه حساب للسانيات والأسلوبيات الحديثة، وهي نظام معرفي ذومنحى علمي خالص وقد كثر الحديث عنه في الآونة الأخيرة وتشعب حتى غدا ممكنا اليوم القول إن المنافس الأساسي للتفكير البنيوي في الثمانينات العربية هو التفكير اللساني ـ الأسلوبي، وهو من جنسه طبعا. إن هذا التفكير أيضا، بوصفه تجديديا وتغييريا، ينطلق من موقع افتقاد البعد الفكري للأدب العربي والنقد العربي كذلك، وفي رأي واحد من أبرز رواد هذا النسق المعرفي، وهو الدكتور عبدالسلام المسدى، يمكن أن يعزى اقتصار الفكر النقدي العربي على الأخذ دون العطاء إلى غياب بعدين في الدراسات النقدية العربية الحديثة، البعد الأول هو البعد النقدي الناجم عن غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية والثاني هو انعدام البعد الأصولي(؟):

«وأما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثين منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى اننا لا نكاد نعي وجود «أصولية» للأدب والنقد، بل ولفلسفة المناهج نفسها، فقصر بذلك النظر «الأصولي الابستمولوجي» فكان لزاما أن ترجح كفة الأخذ كفة العطاء»[٣١].

شيء أخير يمكن أن يختم به هذا العرض المفعم بالسلبية لموقف الأدب العربي من الفكر العربي، وهو أن كل المواقف الناقدة أتت من مواقع خارجية أي أنها أرادت أن تصلح الحال أو تقلبه أو تغيره بأدوات معرفية غير منبثقة من الفكر العربي نفسه. ولن يغير من صحة هذا الحكم كون هذه المواقع عالمية الأفق أو علمية الادعاء. وتبقى المعضلة أن الفكر العربي غير قادر، فيما يبدو للأدب العربي، أن ينقلب على ذاته وينفض عن نفسه الغبار ويشق الطريق المنشود ليصبح مرجعا للأدب وللمجتمع وللأمة.

ولا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام اعتراض تبشيري على الاستناد إلى الأفكار القادمة من الخارج، فالكلام هنا منطلق من تقدير واقع الحال من جهة، ومن الاعتقاد بوحدة الثقافة العالمية المعاصرة من جهة أخرى.

وإذا كان هناك أي أثر للنفس التبشيري في كل ما قيل حتى الآن فليكن واضحا التأكيد أنه المراهنة على وعي الذات ووعي الآخر ووعي الإطار العالمي، وذلك بالخروج من بوتقة الأوهام والأحلام، وما أصعب ذلك، في عالم الأدب والإبداع على أقل تقدير.

هـ ـ جولة مع نص روائي

بعد أن طال الحديث وذهب مذاهب، آن الأوان للتأكد من مصداقية كل هذا الذي قيل عن هجانة مصادر الفكر في الأدب العربي الحديث. ولا شيء في الدنيا أصدق حجة من المثل الملموس. وها هو ذا نص

مقتطف من رواية حديثة «رامة والتنين» لكاتب متمكن شهدت له أوساط القراء ومحافل النقاد بالإبداع. هو ادوار الخراط(٣٢).

كانت تهمس لـه بغنائها المبحوح النبرات فكأنما يطفو، في سفينة معتمـة الجوف بلا شراع ولا سارية، على موج هـادىء، إلى البحر الأزرق الفسيح تنسكب ميـاهه الخفيفة الزبـد على رمال السفوح الخضر التي تـرتفع فوقها أشجار الأرز السامق العتيق.

قال: لم أسمعك تضحكين بصوت عال، تقهقهين، أبدا. ما صوت ضحكتك؟

قالت: لعلي أميل إلى أن أكون تراجيدية شيئا ما، أنا أيضا.

قال: هناك شيء تراجيدي ما، فيك، هذا صحيح. ليس ميلودراميا بالطبع، شيء حتمي كأنه مقدور، على الرغم من كل مفاجآتك.

قالت: يعني، كما يقال عندنا في البلد، مكتوب على الجبين.

فأمسك بيدها، وسكت.

قال لها: حقيقة، أريد أن أعرف من أنا، في تصورك، ما صورتي عندك؟

قالت له: كما تشاء. لك عندي صورتان: صورة عقلية: صورة الرجل الذي يعيش بمجموعة من القواعد والأصول، ما ينبغي أن يفعل، وما ينبغي ألا يفعـل، صورة الأخلاقي، العقلي، أو على الأصح الذي يحسب لكل شيء حسابا أخلاقيـا. وهو، في ذاته، شيء حسن، صورة عاطفية، صورة المعطـاء، أنت تعرف التفرقة الشهيرة التي عندي، بين الناس، الناس عندي فريقان: فريق يأخذ، وفريق يعطي.

وتأملتـه برهـة، قالت: أنـت من الفـريق الذي يعطـي. طبعا أنـت تأخذ، ككـل الناس، لكـن العطاء عندك، فيما أتصور، هو الذي تريد.

قال ملحا: ولكن أين أنت هنا، في هذه الصورة ذات الجانبين، من أنا عندك؟

قالت: أنـا الجانب الشرير في نفسك، هكذا أنت تـراني، الجانب الذي تتحلل فيه القواعـد والأصول مما ينبغي ويصـح ويجوز، وترتفع عنـه قبضة القيود الاجتماعية والنفسيـة، هذه أنا عنـدك. هذا ما يكـاد يصيبني منك بالجنون، هذا ما أكرهه فيك.

فذهل، كانت المفاجأة بحيث لم يستطع الرد حقا، فلم يكن قد خطر له ذلك كله ببال.

وقال لنفسه: أنت مفرط الوعي بذاتك الرد حقا، فلم يكن قد خطر له ذلك كله ببال.

وقال لنفسه: أنت مفرط الوعـي بذاتك، مفرط الشقشقة عن ذاتـك، لـذلك أنت لا تـعرف نفسك، ولا تعرفها، ولا تعرف ما يطوف بخلدها، أنت في النهاية ــ مع كل الثرثرة ــ لا تقول شيئا. ولا تقول عن ذات نفسك على الأخص.

قال لنفسه: وأيضا القوالب الجاهزة المألوفة، المطـروحة في السوق. كل ما تقول: وأيضا إن جسمها ملكها

وحدها، هي ما تملكه، ولم تبعه قط. ولم يكن أداة.. وهذا صحيح. هي وحدها القادرة على أن تعطيك أو تمنعك إياه، جسمها، أنت لا تستطيع أن تأخذه قضية مسلما بها، تفعل به ما تشاء، ليس موضوعا، بينها وبينه وحدانية كاملة، هي على العكس منك. تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة.

لم يقل لها: لا أحاسبك، وليس في استطاعتي، لك مطلق الحرية. وليس هذا منحة مني، أو هبة. أنا أعرف ـ أو يخيل إلي ـ ما القهر الذي يدفعك ويحثك نحو جنونك. أو يبقيك في حصار تعقلك، على السواء. يا طفلتي الأبدية الحكيمة. يا ساحرة لا تمسك بها قبضة. لكنني أحبك، لذلك أريد أن أعرف من أنت، ما أنت، أريد أن أغور بيدي العاريتين في عمق أحشائك الداخلية دون أن أمسها مع ذلك بجرح أو أذى. وأعرف أن ذلك مستحيل. لا تقولي هذه سادية. ما أسهل هذا، وما أصعب أن أقول لك إن طغيان هذا الحب هو أيضا أن أفقد نفسي، أن أجدها في نفس الوقت وبنفس الفعل. هذا قالب آخر، أن أعبر منطقة امتهان لا قبل لي بها، بكل الكرامة، قالب قالب قالب، أين أجد الكلمة المنقذة؟ أين أخلص من عذاب العي والتمتمة؟ لا تقولي لي مجرد رغبة في التملك. بل أنا أريد الحرية، لا حريتي بل الحرية، معك، تاجا تحت قدميك، وما في وسعي أن أصل إلى رحابها، هل الحرية هذه الأصفاد؟ مازلت أنا وأنت نرسف في القيود.

أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك. هذه حريتي، يا له من تطاول ولكنه سكت. لماذا الصمت؟

ماذا نرى في هذا النص من خلفية فكرية؟

من الناحية العامة لا يحتاج متابع التطورات الأدبية الحديثة في العالم إلى جهد كبير ليلاحظ أن هذا النص الروائي ينتمي إلى تيار (الرواية الجديدة Nouveau roman) أي ذلك التيار الروائي الذي قاده كتاب مثل آلان روب ـ غرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور ومارغريت دوراس، ومن قبلهم صموئيل بكيت في المسرح. وتنطلق هذه الرواية الجديدة فكريا من التأكيد أن الحقيقة الإنسانية، النفسية والمصيرية مفتوحة دائما للنظر والاكتشاف بعيدا عن المسلمات الجاهزة والمقولات المنطقية الجافة. ويتضح في النص الحالي أن المتحدث (ميخائيل) والمتحدثة (رامة) يحاولان التوصل إلى فهم أعمق لنفسيهما، بل إلى خلق جديد لعالمهما، وذلك من خلال التوحد والحرية. وهذه المقولات جديدة تماما في النص الأدبي العربي، وهي ليست مستقاة ـ كما هو واضح ـ من أية مرحلة من مراحل الفكر العربي ماضيا وحاضرا. والمستند الوحيد الذي يمكن أن يكون له شبه بما يجري من تعمق الذات والصبوة إلى توحدها هو المستند الصوفي العربي القديم، ولكن لا المصطلح ولا الصياغة ولا الهدف ولا المناخ العام يمكن أن يوحي لنا بوجود أي صلة مستندية بين النص الحالي والأدب الصوفي العربي الإسلامي، يضاف إلى ذلك أن شرط الحرية المصوغ بالطريقة الوجودية ـ النفسية الحالية يبدو غريبا تماما على نصوص ابن عربي أو الحلاج أو ابن الفارض. وفي النص ما يمثل النظرة الجديدة في القرب إلى المرأة روحا وجسدا، وهي نظرة مخالفة لكل ما نعرفه في السابق وخاصة من خلال الأدبيات التقليدية ذات المستند الديني. فهناك أولا الإشارة إلى جسد المرأة الذي هو ملكها دائما حتى لو كان بين يدي الرجل، انها

سيدة جسدها، وهنـاك تفريق كبير بين التجاوب الجسدي الأنثوي النـاجم عن قناعة بالعطـاء والتوهج وبين التجاوب الظاهري أو القسري المدفوع بدوافع خارجية عن الـذات. ولكن المسألة أبعد من ذلك. ففي النص محاولة ذكيـة للتفريق بين العالم الـداخلي للرجل والعـالم الداخلي للمرأة. فعـالم المرأة منضوٍ في وحدانية كـاملة نهائيـة والمرأة تبحث عـن التعدديـة ولكـن من خـلال هـذا التوحـد الكلي. أما الـرجـل فيفتقر إلى التماسـك ووحدانيته «مفقودة مفتتـة مقسمة»، ولذلك لا يجد وحدانيته ولا حـريته إلا في رحاب صدرها العامـر بالحياة والتجانس والخصب. وهي بالنتيجة الحرية المطلقة. ومن هنا كانت مخلوقا مستعصيا غير قابل للقبض عليه، مع أن الرجل في كل دقيقة يتمنى أن يغوص في عالمهـا المتكامل جسدا وروحا: «أريد أن أغور بيدي العاريتين في عمق أحشائك الداخلية دون أن أمسها مع ذلك بجرح أو أذى» وأعرف أن ذلك مستحيل والغرض النهائي من كل ذلـك ليس التملك بل هو التوصـل إلى الحرية مع المرأة ومن خلال العمل على الانقـلاب الداخلي من أجل خلق نفس جديدة وعالم جديد.

«لا تقـولي لي مجرد رغبـة في التملك، بـل أنـا أريـد الحرية، لا حـريتـي بـل الحريـة معك، تـاجـا تحت قدميك...».

«أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك، هذه حريتي».

والملاحظ في هذا النص عدم وجود أية إشارة إلى الجمال الأنثـوي الخارجي، ولو من خلال التوصيف العام على الطريقة التقليدية والشيء المشترك مع القديم ربما يكون في عملية الانحناء أمام المرأة ولكن هذه المرة لسبب مختلف، وعلى أي حال يبدو أن مصير الرجل في النهاية هو الانحناء مهما اختلفت الفلسفات والتعلات.

وهناك شيء آخر في مجال الأفكـار العامة لابد من الإشـارة إليه هو هذه اللغـة المبطنة التي تذكر بـالصوفية قطعـا ولكنها تمتـح من معين مختلـف كما أسلفنا. ولعلـه مـن أبرز مظـاهرهـا الجمع الـدائم بين النقيضين في توحيـدية كاملـة، وهذا بالطبع أثـر من آثار الحداثيـة في التفكير وتجاوز للمنطقية الحادة والعقلانيـة الجازمة. نلاحظ هنـا مثلا: ما أسهل ومـا أصعب... اجتماع العقل والجنون، الامتهـان والكرامة، الوحـدة والتنوع، كأنما هناك حركة للالتفاف حول النقائض واحتواء الحياة بصفو مطلق.

هذا من ناحية المناخ العام. أما حين يجرى تفكـيك النص مـن خلال جزئياته، فهنـــاك في كـــل تفصيل ما يـدل على أن مرجعية النـص الفكرية (والفنيـة بطبيعة الحال) هي الثقـافة الغربيـة والأدب الغربي. على أن تناول جزئيات النص يصعـب أن يقف بنا عند حد ويخشى أن يخرجنا عن نطـاق الهدف المرسوم لهذا الشاهد. ومن هنا سوف نكتفي بالملاحظات التالية حول مستندات المقولات الأساسية للنص.

١- تجذر المأساة في داخل النفس وحتمية المصير المرسوم.

وهنا تجمع الفكرة بين قدرية التراجيديا اليونانية والقدرية الشرقية، قدرية اللوح المحفوظ والمصير المكتوب على الجبين. وإذاً حتـى المفهوم الشرقـي التقليدي الخالـص جرى تلـوينه بمصطلحـات المفهومـات الغربيـة (تراجيديا وميلودراما).

٢- ازدواجية النفس الإنسانيـة بين العقلية والعاطفية، ووجود جانب خير في منطقة مـن النفس الإنسانية وجانب شرير.

هنا أيضا يختلط المفهوم القديم لمثنوية الخير والشر مع علم النفس الفرويدي ونكاد نرى مشروع فرويد لتقسيم النفس إلى ثلاث مناطق:

الأنا الأعلى Super ego، والأنا ego، والهو id بل يكتمل بعد قليل حين تتطابق العاطفة المعطاء مع الأنا الأعلى، والعقل الواعي مع الأنا، والجانب الشرير مع الهو أو الغريزة العمياء.

٣- «أنت مفرط الوعي بذاتك، مفرط الشقشقة عن ذاتك».

مقولة وعي الذات بهذا الشكل أقرب إلى الفرويدية، وانكشاف الذات بفعل الشقشقة، أي فلتات اللسان، هي فكرة فرويدية خالصة ذات علامة مسجلة.

٤- «أنت لا تعرف نفسك..».

على الرغم من أن معرفة النفس مقولة صوفية مهمة، فالأغلب هنا أن المرجعية يونانية ـ سقراطية، وأن عبارة معهد دلفي المشهورة اعرف نفسك هي الأساس، لأن المعرفة المشار إليها في النص ليست معرفة روحية أو إلهية. إنها معرفة فلسفية ـ نفسية (ذات ـ نفسك ـ ما يدور بخلدها، إلخ...).

٥- قضية الوحدانية والتعددية في النفس الإنسانية لا تخلو من قبس صوفي، ولكن الفكرة المطروحة هنا على الطريقة الغربية المعقلنة.

٦- تأكيد مفهومات الحرية الذاتية، وربطها بالحب والتوحد الغرامي، والعمل على خلق الذات والعالم خلقا جديدا من خلال هذا التوحد، كل أولئك معروض بطريقة غربية مكررة كثيرا في الأدبين الشعري والروائي الغربي.

٧- وبالإضافة إلى كل ما سبق يجد القارىء رغبة شديدة لدى مؤلف الرواية بالمحافظة على المصطلح الأجنبي الذي يختزل منظومة المفاهيم التي يقوم عليها النص. والأرجح أن هذه الرغبة غير ناجمة عن التظاهرية الثقافية أو التأجنب، وإنما عن حرص على تحديد المدلولات من خلال مصطلحات متبلورة.

ومن هذه المصطلحات

تراجيدية، ميلودراما، سادية، وهناك مفردات كثيرة تبدو ترجمة حرفية لكلمات غربية مفتاحية في فهم النفس منها: الجانب الشرير، القوالب الجاهزة، جسمها ملكها وحدها، أفقد نفسي، وأجد نفسي، أعيد صياغة العالم.

وبالطبع يجب أن يتذكر المرء أن الجانب الأكبر من المصطلح والمدلول المستخدم هنا إنما ينتمي إلى حضارة العهد المعاصر، وقد أصبح ملكية عامة متداولة، وإن لم يكن صحيحا سلخه من أصوله الغربية. وفي الوقت نفسه يجب أن يعترف المرء أن لغة مثل هذا النص لا تشبه أية لغة أخرى من لغات التعبير الأدبي العربي منذ القديم وحتى منتصف هذا القرن، وهي تدل على تشكل لغة فكر ـ أدبية جديدة متأثرة بمناخ الثقافة العالمية.

وختاما، في نهاية هذه البينات والبراهين على ضآلة دور الفكر العربي في الأدب العربي المعاصر، لابد من احتراز استدراكي مفاده أنه لا يجوز أن يفهم مما تقدم انتفاء كامل لدور الفكر العربي، والحديث بوجه خاص

فهناك المناخ الفكري العام الذي يتأثر به كل مثقف في أية مرحلة دون أن يحس إحساسا نوعيا بتأثير كاتب معين أو اتجاه محدد. ومن الحق أن يشير المرء إلى أنه ابتداء من الثمانينات بدأت تتبلور في الأقطار العربية ملامح نهوض فكري جديد على أنقاض الاتجاهات التراثية والإحيائية والتغريبية لعصر النهضة، ويمتاز هذا النهوض على اختلاف اتجاهاته من علمانية ودينية وقومية وأممية. انه أكثر وعيا لما يفعله وأكثر انتقائية وأوضح انتقادية وأقرب إلى معالجة القضايا النوعية العديدة التي تؤرق المجتمع العربي بطريقة تجهد في عدم الابتعاد عن الملموسية والخصوصية. وبالطبع تشكل الحواجز المصطنعة (غير الفكرية) في الأقطار العربية عوائق في وجه تشكل التيار الفكري وتطوره واتجاهه إلى التكامل على المستوى العربي.

خاتمة وعود على بدء

من المأمول أن يكون العرض السابق قد أوضح طرفي المفارقة الغريبة التي يعيشها الأدب العربي المعاصر، فهو من الناحية النظرية مؤمن بضرورة الاستناد إلى خلفية فكرية بل متطلع على اختلاف أصواته واتجاهاته إلى الالتصاق بمثل هذه الخلفية ربما لأن طبيعة الهموم العامة التي تنصب معالجاته عليها تتطلب بالضرورة التزود بمنظور فكري يمنح العمل الأدبي رؤية أوسع ويساعد على كشف حجاب الظلمات المتراكمة. ولكنه من الناحية العملية لا يجد في مناهل الفكر العربي حوله من الغنى والخصوبة ما يسعف موقفه الصعب ويزوده بالتحليلات اللازمة لفهم المرحلة وتجاوزها إلى ماينبغي أن يليها. وكذلك تنصب عليه إغراءات المناهل البعيدة من عواصم البث الثقافي الكبرى في العالم المعاصر، فيتخطف من هنا وهناك ما قد يصل إليه من مادة رئيسية أو نثار، ويتم أحيانا استيعاب هذا الرافد وتمثله وتوظيفه نسبيا للتعامل مع الواقع الصعب، ولكن يحدث في أحيان ليست بالقليلة أن تظل المادة الوافدة زينة للتباهي أو تكأة للوهم أو مصدرا لتعقيد الأسئلة المطروحة أو تداخلها، أو حتى إسقاط بعضها من بيئة بعيدة على البيئة المحلية واصطناعها وإقحامها حيث لا تستحق ما يضفى عليها من أهمية.

وينتج عن ذلك كله أن الأدب العربي المعاصر، على الرغم من التزامه النبيل بقضايا المجتمع والوطن والإنسان، وعلى الرغم من انكبابه الدائب على الهم العام وتضحيته النسبية بالهم الخاص يجد نفسه عاجزا عن تقديم إضاءات ذات شأن في تعمق طبيعة القضايا التي يتصدى لها ومغزى الأحداث والمناسبات التي ينـدب نفسه لرصدها، ولذلك يأتي موقفه أقرب إلى الصدى المنفعل منه إلى الصوت الأصيل الفاعل، فإذا حزن الناس حزن الأدب، وإذا تشاءموا تشاءم، وإذا تفاءلوا تفاءل وإذا غضبوا لظاهرة غضب، وإذا علقوا آمالا على ظاهرة أو فرد سارع إلى المبالغة في تعليق الآمال، وإذا خابت الآمال سارع إلى إعلان الخيبة.

هذه الطريقة ـ الصدى في الالتزام تنال كثيرا من جوهر الموقف القومي والاجتماعي والإنساني والوجودي الذي يلتزمه النتاج الأدبي، بل توشك أن تستحيل إلى نوع من (التفكير الموجي) الذي يروح ويجيء بين مد وجزر دون أن يدقق أو يحلل أو يكشف الحجاب عن المخبوء. وبذلك يكون، في أفضل حالاته، فكرا تساؤليا يميز نفسه بمفارقة أخرى أدهى وأمر، وهي أنه، بدلا من أن يختزل الأسئلة أو يركزها أو يرتبها، يمضي في لعبتها حتى النهاية فيولدها ويكاثرها ويداخلها حتى لاتحير خواتيم الأعمال جوابا.

وفي ذلك يستوي الشعر والقصة. وإذا كان الشعر يتجه إلى الخطابية والاحتجاج الصارخ، أو إلى النواح والندب والعويل، أو إلى الصمت المتمثل في الغموض والإبهام والتعمية، أو إلى الهرب على متون الرموز المجتلبة، فإن القصة أيضا تحتال لموقفها المأزوم من خلال النفي المطلق حينا، ومن خلال مراكمة الأسئلة طبقات فوق طبقات، ومن خلال ترك المسائل المطروحة مفتوحة لكل احتمال، وفي أفضل الأحوال من خلال التأكيد أو الإيحاء بأن الظلام مهما تراكم لابد أن ينجلي والأزمة مهما اشتدت لابد أن تنفرج، وأحيانا تجتمع كل هذه النهايات في نهاية واحدة وتتراكب وتتداخل، وكثيرا ما تضاف إليها القولة التي يفزع إليها الفازعون كلما كلت الأبصار، ألا وهي إعادة النظر، وتمتد هذه اللاحلول المتداخلة من أيام مطاع صفدي في أواخر الخمسينات (جيل القدر، وتأثر محترف) إلى أيام جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في الثمانينات. وحتى لا يبدأ البحث من جديد لنقتصر على ذكر نهاية تلك الرواية الجميلة المثيرة التي كتبها مشاركة في الثمانينات هذان الكاتبان المبدعان، وهي «عالم بلا خرائط».

نجوى (الرمز) تقتل، تنتهي الرواية ومحاضر الشرطة تشير بأصابع الاتهام إلى الكاتب علاء الدين نجيب. ولكن دوافع الجريمة وملابساتها تبقى غامضة. الكشف عن كتابات المتهمة يزيد من كثافة سجف الظلام، وماذا بعد؟ كل الاحتمالات ممكنة، وهي احتمالات تكررت في روايات سابقة، هذه هي العبارات المفتاحية في السطور الأخيرة من الرواية.

«إذا استطعت... أن اكتشف نقصة ضوء»

(آخر عبارة في الرواية)

«العواصف على الأبواب؟ أين مكاني من هذا كله؟»

«يجب أن أتروى قليلا لكي أعيد النظر في كل شيء»

وعن أهل عمورية رمز المدينة العربية:

«إنهم الآن أكثر من أي وقت مضى شديدو الخطورة. لقد بدأوا الصمت. والصمت إذا بدأ بدأت بعده المآسي، والزلازل، والكوارث الكبرى، إذا لم تجد المدينة حلا لتوترها، ولكن ما هو الحل المناسب؟ وكيف سيأتي؟»[٣٣].

ويرجى ألا يفهم من هذا الكلام أي انتقاص من قيمة هذه الرواية المثيرة، ولكن يرجى أيضا التأكد أنها تحمل معظم النهايات التي اقترحتها الروايات العربية منذ أيام مطاع صفدي وروايتيه الرائدتين[٣٤].

وبدلا من استعراض نصوص أخرى لنحاول أن نقبل بعض استنتاجات إحدى الدراسات الجديدة نسبيا حول وعي الذات والعالم في الرواية العربية، التي تؤكد استمرار اتسام الرواية العربية بعد السبعينات بالعطالة والسلبية مع ميل إلى الهتك السياسي والاجتماعي والجنسي، وتضيف.

«واليسير الذي تنطوي عليه دلالات بعض الروايات من تماسك الذات أو فاعليتها، قد بدا لدى الأصوات الماركسية أو المتمركسة (روايات حنا مينه، سميح القاسم، حميدة نعنع)، لكن ذلك لا ينال من جدية وقوة ظهور العالم الروائي في المفصل الجديد التالي لهزيمة ١٩٦٧، في السبعينات ومطلع الثمانينات، بمظهر العالم

المنكسر المدمر، لكأننا أمام وثيقة دفن، ومرثية تأبين، والدلالة التاريخية هنا تصدح بالوداع، وداع مرحلة لدى الجميع، مع الإشارة المتواضعة إلى ابتداء مرحلة جديدة، في مستقبل قريب أو بعيد، ومرة أخرى لدى الصوت الماركسي أو المتمركس»(٣٥).

وأخيرا لا ينكر منصف أن أسـاليب الهتك والفضح والرفـض والتساؤل والتشكيك وحتى أسـاليب النواح والعويـل، وأساليب الإثـارة ونفخ الروح كلهـا ذات فعالية متفاوتـة بالطبع حسـب المقام والمناسبـة والمستوى الفني، وهنـاك أعمال فنية تعرّي وتهز وتؤثـر. كذلك لا نكران أن كثيرا مـن المسائل يكون من طبيعـة لا تحتمل أجوبة محددة وليس من وظيفة الأدب ولا طبيعته أن يقدم أجـوبة جاهزة للمشكلات المعطاة، ولكن من الحق أيضا أن يضيء الأدب ويكشف ويقتحم التيه ويشير إلى أي شكـل من أشكال الخلاص ولو بالإيماء والإيحاء، ولو من بعيـد بعيد، ، إذ ليس المقصود بكـل هذا الحديث الحلول الجاهـزة والوصفات المحددة حتـى في أكثر المواقف ملموسية، وفي جميع الأحوال تظل النتيجة المؤسية قـائمة في كون القارىء العربي المتحرق بعيدا عن أن يشيم بوارق شفـاء ما، في الفكر العربي وفي الأدب العربي على حـد سواء، وما أسهل مـا يستطيع الإنسان أن يقدم من تفسيرات واعتـذارات طبقية أو تاريخية أو دينية أو سياسيـة (الدكتاتورية ـ الاستعمار) لهذه الظاهرة، ولكن تغلغـل الداء في كـل الأوساط، وفي مختلـف المستويـات، وعلى امتداد وطـن العرب الكبير، وفي شتـى المنـاسبات، وفي كـل الأجناس الأدبيـة، يشير بالضرورة إلى أن المسـألـة أعمق بكثير ممـا يبدو على السطـح، والتحدي مطروح بقوة أمام الفكر العربي والأدب العربي، وهـو ليس من التحديات المستحيلة كما تشير بعض صوى الطـريق التي بـدأت تتخايل في محصـول العقد الأخير مـن السنين، ولكنه لا يمكن إلا أن يظـل تحديا محفوفا بالأشواك لا بالورود.

الهوامش

(١) كل الأدبـاء الذين حازوا المرتبـة العالية يمكـن أن يذكروا في هذا السيـاق: دانتي، شكسبير، غوتـة، تولستوي، دوستويفسكـي، جورج برناردشو، مارسيل بروست، جيمس جويس، ارنست همنغـواي، ت. س إليوت، ناظم حكمت، مكسيم غوركي، بابلو نيرودا، لوي اراغون، وليام فوكنر، غابريل غارسيا ماركيز، إلخ...

(٢) من أجل التفصيل وتثبيت مصادر الاقتبـاسات يمكن مراجعة كتاب نظرية الأدب لرينيه ولك وأوستـن وارين، تر. محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب.
دمشق، المجلس الأعلى للآداب، ١٩٧٢ فصل: الأدب والأفكار، ص ص ١٤١-١٦٠.
كذلك يمكن الاستعانة بفصل «النقد والفكر» ص ص «٣١٩-٣٢٢».
حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق، جامعة دمشق ١٩٨٢-١٩٨٣.

(٣) بند توكروتشه: علم الجمال، تر. نزيه الحكيم، مراجعة بديع الكسم، دمشق، المجلس الأعلى للآداب، ١٩٦٣، ص٣٦.

(٤) من أجل الفقرة السابقة انظر المصدر السابق نفسه وكذلك «نظرية الأدب» لولك ووراين، ص ص١٥٨-١٥٩. وقد قادتنا ضرورة الإجمال إلى هذه الطريقة المبتسرة في الإحالية.

(٥) انظر مثلا المناقشة المركزة لهذا الموضوع في:
نايف بلوز: علم الجمال، دمشق، جامعة دمشق، ١٩٨٢-١٩٨٣.

(٦) الأدبيات الماركسية في مـوضوع وظيفة الأدب وعلاقتـه بالفكر كثيرة وتتكرر بـأشكال مختلفة. وأهم الأدبيـات التي تمثل ما يمكـن أن يكون اتجاهات في التفكير الماركسي الأدبي:
ـ أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، مجموعة من الأساتذة.
ج١ تر. د. فؤاد مرعي، بيروت ـ دمشق، دار الفارابي ودار الجماهير ١٩٧٨.
ج٢، تر. يوسف حلاق، بيروت، دمشق. دار الفارابي ودار الجماهير ١٩٧٨.

ـ مؤلفات جورج لوكاتش المختلفة ومعظمها مترجم إلى العربية وأهمها:
دراسات في الواقعية، ترجمة د. نايف بلوز، دمشق، وزارة الثقافة، ط٢، ١٩٧٢.
دراسات في الواقعية الأوروبية، تر. أمير اسكندر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
ـ مؤلفات ارنست فيشر وأهمها «ضرورة الفن» وله أكثر من ترجمة.
ـ بعض مؤلفات روجيه غارودي وأهمها:
«واقعية بلا ضفاف» تر. حليم طوسون، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٨.
(٧) أدونيس: الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب ص٦٠.
(٨) المصدر السابق، ص ص٦٠-٦١.
(٩) المصدر السابق، ص٨٩.
(١٠) كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤، ولا سيما المقدمة ص ص٧-١٦.
(١١) د. محمد شيا: «الأدب والفن والفلسفة، الفكر العربي، ع٢٥، س٤، ك٢ ـ شباط١٩٨٢، ص١٣٥.
(١٢) المصدر السابق، ص ١٣٨.
(١٣) د. محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، بيروت، مؤسسة نوفل، ١٩٨٠.
(١٤) د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت دار الأندلس، ١٩٨١.
(١٥) مرة أخرى أسمح لنفسي بالانطلاق من الخبرة الشخصية لألاحظ انني في كل الاجتماعات التي يتسنى لي حضورها بشأن إعداد الكتب المدرسية والجامعية أدهش بل أصعق للسهولة التي بها يتم التصرف بالنصوص. كأنما أبسط شيء في الدنيا هو حذف مقطع أو تغيير كلمة أولي عنق العبارة لتشكل إسقاطات على الوضع الراهن. وأحيانا يتم ذلك دون تنبيه للقارىء إلى مواطن الحذف والتغيير. إن هذه النصوص مجرّحة وبلا دماء وقاصرة عن أي تحريك أو تأثير فعليين.
(١٦) د. نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨١، ص١٩٩.
(١٧) التساؤل من عندي حول استخدام هذه الكلمة في الكلام عن الشاعر الديني.
(١٨) أدونيس: الشعرية العربية، ص ٨٦-٨٧.
(١٩) د. احسان عباس: «الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر» الآداب، اذار١٩٦٢.
(٢٠) تقدم الكلام على التيار الأيديولوجي في مطلع هذا البحث.
(٢١) د. احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، عالم المعرفة، ٢شباط (فبراير)١٩٧٨ ص ص٥٩-٦٠.
(٢٢) د. احسان عباس: «الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر» الآداب، اذار١٩٦٢.
(٢٣) التساؤل من عندي.
(٢٤) وهذا ما أسماه كاتب هذه السطور دائما بـ(التفكير الموجي).
(٢٥) ندوة الآداب، الآداب، اذار١٩٦٢.
(٢٦) ندوة الآداب «الجديد في الرواية العربية» إعداد ابراهيم الصيرفي، الآداب، تموز ١٩٦٦ والجدير بالذكر أنه جرى اختيار هذه الندوة من بين ندوات كثيرة متوافرة في المجلات العربية بسبب الأسماء النقدية التي اسهمت فيها ولضرورة موازنة شهادة د. احسان عباس حول الشعر. وقد جرى التأكيد في مقدمة الدراسة الحالية على الاهتمام بالشعر والرواية أكثر من غيرهما من الأجناس الأدبية.
(٢٧) ادونيس: سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص١٣٤.
(٢٨) المصدر السابق، ص١٣٥، والملاحظ أنه جرى الاعتماد هنا على مؤلفات أدونيس الحديثة لأن غرضنا غير تاريخي، وهي أقل تطرفا من كتبه المبكرة.
(٢٩) التشديد في هذا النص المقبوس هو من وضع المؤلف الأصلي.
(٣٠) د. كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي: المقدمة، ص ص٨-٩.
(٣١) عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السني في نقد الأدب. ليبيا ـ تونس، الدار العربية للكتاب ١٩٧٧، ص ص١٤-١٥.
(٣٢) ادوار الخراط: رامة والتنين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.
(٣٣) جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف: «عالم بلا خرائط»، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢ ص ص٣٨٢-٣٨٣.
(٣٤) من المؤكد أنه يحق للصديقين جبرا وعبدالرحمن أن يدحضا كل هذا الكلام بقولهما: إنني لم أتبين مغزى الرواية وأن رمزيْ (نجوى وعمورية) لا يفيدان ما نسبته لهما، وهذا ممكن ولكن ألا يحمل ذلك دليلا جديدا على ادعاءات الدراسة الحالية.
(٣٥) نبيل سليمان: وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية، اللاذقية، دار الحوار، ص ص٢٢١-٢٢٢.

اقرأ في العدد القادم من

عالم الفكر

الفنون وقضايا العالم العربي (المسرح)

- التراث والمسرح العربي
- أزمة الكتابة المسرحية
- القضية الاجتماعية في المسرح العربي
- الممثل والمخرج وإشكاليات التقنية المعاصرة
- التراث في المسرح الخليجي المعاصر
- الخيال العلمي والمسرح

واقرأ أيضا

- مشكل المنهج في قراءة بعض الكتابات المنقبية بالمغرب
- أثر سياسة حكومة قرطبة في عهد الخلافة تجاه ممالك الشمال الإسبانية
- عاصفة الصحراء والنظام العالمي الجديد
- العدوان العراقي على الكويت وموقعه في التاريخ

قسيمة اشتراك

البيان	مجلة عالم الفكر		مجلة الثقافة العالمية		سلسلة عالم المعرفة		سلسلة المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	دك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	١٢	-	١٢	-	٢٥	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	٦	-	٦	-	١٥	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	١٦	-	١٦	-	٣٠	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	٨	-	٨	-	١٧	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٢٠	-	٣٠	-	٥٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	١٠	-	١٥	-	٢٥	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	٤٠	-	٥٠	-	١٠٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٢٠	-	٢٥	-	٥٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :
العنوان :
اسم المطبوعة : مدة الاشتراك :
المبلغ المرسل : نقداً / شيك رقم :
التوقيــع : التاريخ: / / ١٩م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت.

وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13100

دولة الكويت


مطابع السياسة - الكويت

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي .
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا .
خارج الوطن العربي	ثلاثة دولارات أمريكية أو مايعادلها .

